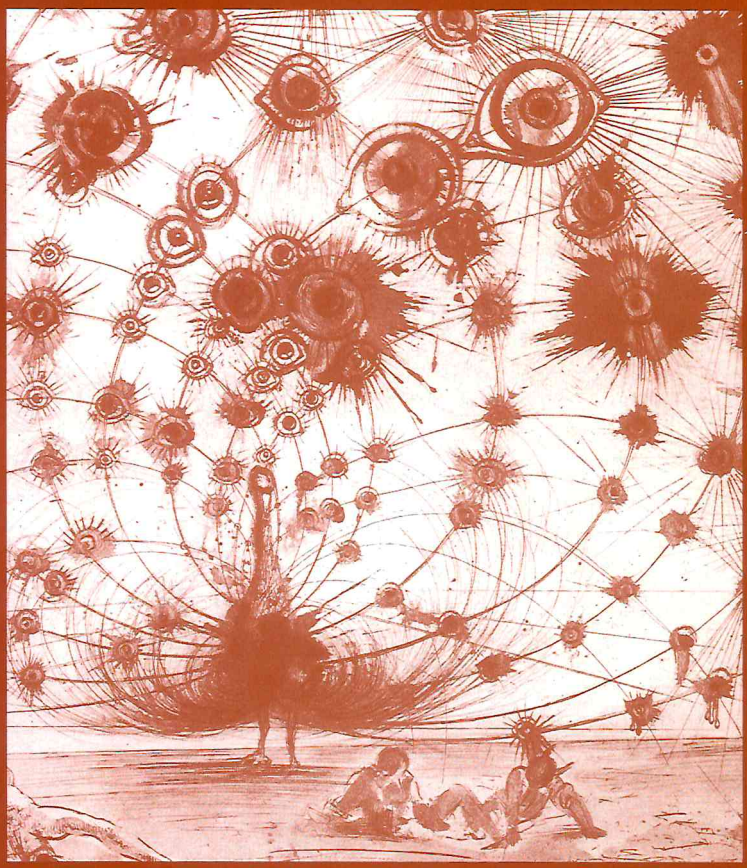
MARIE BARDET

PENSAR CON MOVER

UN ENCUENTRO ENTRE DANZA Y FILOSOFIA



Cactus

serie OCCURSUS TRES

Marie Bardet

PENSAR CON MOVER

Un encuentro entre danza y filosofía

Bardet, Marie. Pensar con mover: un encuentro entre danza y filosofía.
1a ed. - Buenos Aires : Cactus, 2012.
256 p. ; 21x14 cm. - (Occursus; 3)

ISBN 978-987-26219-7-1

1. Filosofía. 2. Danza. 3. Estética. I. Título
CDD 111.85

Cet ouvrage, publié dans le cadre du Programme d'Aide à la Publication Victoria Ocampo, bénéficie du soutien de l'Institut Français,

Esta obra, publicada en el marco del programa de Ayuda a la Publicación Victoria Ocampo, cuenta con el apoyo del Institut Français,

Creative Commons

Título: Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía
Título original: Penser et mouvoir. Une rencontre entre danse et philosophie
Autor: Marie Bardet
© 2008 by Ed. L'Harmattan, París

Traducción: Pablo Ires

Diseño de interior y tapa: Manuel Adduci
Impresión: Gráfica MPS

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723.
ISBN 978-987-26219-7-1

1ra. edición – Buenos Aires, octubre de 2012
1ra. reimpresión – Buenos Aires, octubre de 2013
2da. reimpresión – Buenos Aires, julio de 2014
3ra, reimpresión – Buenos Aires, noviembre de 2016

: www.editorialcactus.com.ar
: editorialcactus@yahoo.com.ar

Marie Bardet

Pensar con mover

Un encuentro entre danza y filosofía

Editorial Cactus

serie OCCURSUS TRES

ÍNDICE

7 - Presentación

15 - Pensar con mover.
Un encuentro entre danza y filosofía

17 - Una inquietud por lo concreto.
El problema de Sócrates danzando (17) - Un encuentro, un andar (21)

27 - Pe(n)sar
Nietzsche (31) - Badiou (35) - Valéry (42) -Nancy (49)
De la metáfora de la ligera a la experiencia de la gravedad (53)

63 - Caminar
¿El caminar en común? (65) - ¿Andares colectivos? (73) - ¿Un paso que escucha? (80)

89 - Rolar
¿Cierta vulnerabilidad? (95) - ¿Quién decide? (101) - ¿Eso rota? (104)

115 - Com-poner
¿Escribir? (118) - ¿Improvisar? (123) - ¿Inmediatez? (132)

137 - Presentar
Presente/¿presencia? (138) - Instante/momento (143) - Sintiente/moviente (147)

155 - Atención
Tendencia (165) - Actitud (167)

171 - Articulaciones
entre percepción y composición (173) - entre imágenes (178)
en medio (184) - de la piel (187)

195 - ¿Imprevisible novedad?
Lo posible y lo real (200) - Actualización (203)
Criterios inmanentes (211) - Deshacer lo imposible (217)

221 - Pistas conclusivas
En torno a la representación (222) - Un movimiento descentrado (224)
Inquietudes cruzadas (231) - En fin, un écart (240)

251 - Bibliografía

Presentación

Occursus

Hace 6 años tuvimos *un* encuentro, o al menos eso creímos, que se trató de *un* encuentro, un encuentro singular de esos que no suceden todos los días, ¡hasta lo escribimos en latín! Singular encuentro -y por eso mismo merecía acentuarse el *un*, ponerse en bastardillas-, *un* encuentro de-generado, dispar, con un loco, o varios locos, nosotros que de locos no teníamos nada[1]. Luego de lo cual pensamos, tal vez con ingenuidad, que se abriría toda una serie... de encuentros, de libros, de alegrías... Y sí, hubo libros, y alegrías, pero ya no en ese tipo de encuentros, como *aquel*, es decir, encuentro con alguien vivo, literalmente, que vive, con el que podés comerte un asado, hacerte amigo, etc. No sucedió más. Y entonces nuestros vivos siguieron siendo los muertos, los muertos vitales, esos que viven varias vidas. Hace 6 años

[1] Cf. Carlos Bergliaffa y Sebastián Puente, *Producción Bornoroni. Relato degenerado del encuentro con un loco*, Cactus, Bs. As-Córdoba, 2008.

tuvimos *un* encuentro, y como no quisimos forzar *otro*, la serie quedó en *uno*, aunque siempre pensamos que era *un* singular que iría hacia *otro*.

Baile

Y cuando ya solo pensábamos en nuestra poblada soledad, entre bosques y arañas, autistas y disidentes, una partícula extraña se aproximó, lanzó sus corpúsculos... ¡y nos metió en un baile! Como todo encuentro en el siglo XXI, los corpúsculos llegaron en un *e-mail* (¡a dónde quedaron esos buenos viejos tiempos!), pero el origen del *e-mail* era de lo más extraño, una bailarina francesa: Marie Bardet. Más allá de su apellido, que a buen entendedor, no ofrecía buenos augurios, algo nos llamó la atención, más bien varias cosas, algunos nombres-señales-guiños ya en el índice que nos envió, junto a su curriculum filosófico (¡por suerte!)... De todos modos, lo que más nos estre-meció era la disparidad de los mundos, la completa lejanía. Una bailarina francesa se aproxima a unos editores argentinos que a lo sumo se han movido tras una pelotita, y que en la pista de baile, se los aseguro, no damos pie con bola.

Afuera

Luego de rumiar un poco entre nosotros, la recibimos. De entrada, y para que no haya confusión, dejamos en claro nuestra no-relación con el *mundo* de la danza. Pero también que justamente, de modo extraño, era eso lo que nos interesaba del encuentro. Y es que desde hace tiempo, lo más interesante que nos sucedía provenía de regiones –la pintura, o más bien *algo de* la pintura, *algo* del cine, *algo* de la biología, *algo* de los locos- que poco tenían que ver con nosotros, en tanto ese nosotros era algo, supongamos con *algo* de historia, o con una procedencia. Y es que, a su vez también, de un tiempo a esta parte se ahondaba la sospecha de que la comunicación no funciona, o más bien que sólo funciona bajo condiciones estrictas que no son las que suponíamos conocer –las de una interioridad entre emisor-mensaje y receptor-, sino que se da más bien por ecos, resonancias, y entre puras exterioridades. Todo esto nos

impulsaba a *dejar entrar un poco de afuera*. Y costaba pensar que algo estuviera más *afuera* que la experiencia-mundo de Marie, al menos en su faceta danzante.

Mundos (Garrapatas I)

Ahora bien, si el de la danza no es nuestro mundo, ¿cuál es *nuestro mundo*? Y bien, luego de huir espantados de varios mundos, anchos y prometedores, nos quedamos con unas cuantas cosas que nos gusta hacer, como quien dice, pasamos a un mundo más reducido... Y al bies, un tal Jakob von Uexküll, biólogo de profesión, nos describe el *mundo específico* de un bichito, la garrapata, mundo reducido si los hay. A grandes rasgos nos dice que la garrapata (madura) se dedica a chupar la sangre de los animales de sangre caliente, para ello se coloca en una rama de cualquier arbusto con la altura suficiente para dejarse caer sobre la bestia en el momento exacto en que pasa por debajo, para luego prenderse a su cuerpo, en la zona menos peluda del animal, y comenzar la succión. *Privada de ojos, la garrapata halla el camino hacia su torre de vigilancia con la ayuda de una sensibilidad de la piel a la luz. La cercanía de la presa se manifiesta al sentido del olfato ... este olor actúa sobre la garrapata como una señal que le hace abandonar su puesto de guardia y caer... no tiene más que encontrar con su sentido táctil un lugar lo menos provisto de pelos posible para hundirse en el tejido epidérmico de su presa. Bombea entonces lentamente un raudal de sangre caliente...*

Resonancias

¿Qué queremos decir con esto, que nos gusta chupar la sangre? Muy lejos de ello. Solo constatamos, no sin cierta inquietud, algún eco entre el carácter reducido y específico de *nuestro mundo* y la pequeñez y particularidad del mundo de la garrapata, la cual *extrae, selecciona, en una naturaleza bulliciosa, tres cosas*. Nuestro mundo se ha reducido, sí. Basta ver la cara de nuestros amigos y familiares, su gesto de desazón que lo dice todo: "¿Qué les pasó?", "¿Se les acabó la pasión?", "¿Ya nada los con-mueve?". Y sí, y no, muchas cosas que en su momento

nos con-movían dejaron de hacerlo, ya no nos hacen -por así decir- resonar. Y es que, por un lado, "no hay dos cuerpos que resuenen igual", como dice un bailarín amigo de Marie, para luego añadir que "hay que estar preparado para resonar a distintos niveles". Y entonces por qué no al nivel de la pintura, del cine, de los cefalópodos, de los arácnidos, de la danza...

Movimiento (Garrapatas II)

Entonces de pronto aparece otro bailarín, en el libro, que parece tener modos garrapatales, o garrapáticos. Confiesa tener una "imaginación muy pobre", de lo cual resulta que su arsenal de imágenes-referencias es escaso, casi nulo. Le cuesta imaginar un paisaje que lo inspire al movimiento, o imaginar ser un animal. Y entonces, ante la pregunta "¿Qué es lo que te hace mover?", responde secamente: *Lo concreto, una línea en el espacio, la luz que cambia, el cuerpo que cae, hay muchos desequilibrios, el hecho de estar descentrado, la sensación interior de una articulación, la velocidad con la cual me acerco a alguien, o con la cual me alejo...* Ceguera de imágenes, o más bien otro tipo de imágenes, más cercanas a aquellas *a mitad de camino entre la cosa y la representación* de la intuición bergsoniana.

Abrazo

Pero nos desviamos un poco de nuestro encuentro con Marie. Y allí ni siquiera necesitábamos poner mucho de nosotros (nosotros, que casi nada llevamos encima) ya que era ella misma *su* encuentro, encuentro entre danza y filosofía, teoría-práctica de los relevos en los que no hay uno que teorice y otro que practique, uno que piense y otro que mueva, sino un flujo continuo y multidireccional entre ambos. Heterogeneidad de dos series inconmensurables, no-relación, *y sin embargo...* encuentro. ¿Qué hace que dos series independientes se hagan capturas, se parasiten? Es como una batalla, o un abrazo, *un abrazo de luchadores.*

Descentramiento

¿Cómo sucede que dos series con-formadas de manera distinta, es decir no siendo la misma forma, entren en relación? ¿Qué tipo de relación distinta a la con-formidad es pensable, aquí entre la danza y la filosofía? ¿Quizá la de dos afueras? Y va de suyo que puede haber relaciones con-formistas entre ellas. Como ejemplo, Marie nos muestra aquella entre la danza como práctica virtuosa del vuelo de la bailarina-musa, ideal de pureza aérea, que ofrece a una filosofía espiritualizada una metáfora de su propia elevación incorpórea, no terrenal. Y podría haber coloquios sobre esto, al que asistirían los *centros* de la danza y los *centros* de la filosofía. Encuentro paradójico, encuentro sin *encuentro*. ¿Qué ocurre para que haya uno *verdadero*? Quizá para esto haga falta que los términos que se encuentran estén des-encontrados de ellos mismos. ¿Y cómo des-encontrarse de uno mismo? Quizá des-centrándose en un tercer elemento, esta vez *informal*, que se-encuentre en otra dimensión, ya no la de las formas, sino la de las *fuerzas*.

Sujeto larvado (Garrapatas III)

Todo el libro de Marie habla de fuerzas. Ahora bien, ella prefiere mucho más hablar de dinamismos espacio-temporales, de intensificaciones, de diferencias. Es que *sólo la diferencia es rítmica*. ¿Ella danza? Ahora bien, el hecho de que se trate de fuerzas no implica la desaparición completa del sujeto. ¡Tranquilos! Hay un sujeto de los dinamismos espacio-temporales: es la *larva*. El sujeto larvado. Según Deleuze, *hay movimientos que solo una larva, o un embrión podrían soportar. Un adulto compuesto y cualificado perecería ante ellos*. ¿Queremos decir que Marie es una larva, que nosotros somos larvas? No, no hay aquí personas de por *medio*, excepto en un extremo al que tal vez no sea –no haya sido- tan interesante llegar. Lo que es larvado es aquello que *produce* el encuentro, ya no términos –cosas, personas, representaciones-, sino algo vuelto imperceptible en el elemento informal, envuelto en la calma en una crisálida, o en medio de un intenso torbellino, pero justamente allí una *voluntad*.

El paciente influjo

Estos dinamismos, quizá los únicos que pueden *soportar-sostener* un encuentro, en su resonancia interna y en su amplitud de movimiento, son más *pacientes* que agentes. ¿Quiere decir esto que la pasividad es preferible a la actividad? No, ya que este dualismo, pobre, fue destronado por la visión, cuyos *ecos difractados* Marie hará jugar para la danza, de una duración continua y múltiple en la que solo existe, entre percepción y acción, una diferencia de grado y ya no de naturaleza. Toda percepción es ya acción, y aún más, es ya composición. Ideal para quienes gusta(mos) de realizar movimientos mínimos. A la espera, a la escucha, tal vez de nosotros mismos. ¿Pasividad activa? Ante las certezas del *movimiento* que se con-firma en una circularidad cerrada, lo *moviente* como espiral que solo avanza *difiriendo*. Y entonces, frente al acti-ped-ismo militante, el que siempre interpela, es interpelado y llevado a hablar, el que siempre se expresa, parlanchín, quizá un paciente influjo podría tener más que ver con los modos en los que la vida trama su urdimbre.

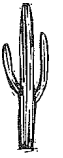
El tiempo espeso

Un paciente influjo, como un embrujo entre las cosas, que toma tiempo. Ni en el instante, ni en lo eterno, sino en un tiempo que dura, un presente que se espesa, que se abrecha. Y donde lo único que cabe es prestar atención, porque de lo contrario, nada pasa, para nosotros, porque siempre-eso-pasa. Una atención, como se dice en el libro, al borde de no *hacer* nada, porque no hay nada que *hacer*. Un no-querer estratégico. Antes que una intención, o una dispersión absoluta, un presente atento a los *criterios inmanentes*. Antes que una libertad entendida como libre albedrío o una falta-de-libertad entendida como determinismo, la libertad como anclaje. Anclaje en el tiempo, o más bien en su apertura. *Hay que pasar por la gravedad*. ¿Cómo que hay que pasar? ¿Puede ser que el dato más inmediato requiera un esfuerzo? ¡¿Y dónde estás, último de los hombres, si no estás *en* la gravedad?! Las cosas se embrujan por insinuación, por inmediación, en una inmediatez no instantánea, en un tiempo espeso. La espesura del bosque. Puede

que en el bosque el tiempo pase más lento, pero no para durar *más*, sino para durar *con*.

In-mediación

De la inmediatez a la in-mediación, la indicación es de Marie, se trata entonces de disponer cuerpo y alma (¡sobre todo el alma, pero qué sería del alma sin cuerpo!) a ser tomado por una con-moción directa. Imágenes como *desplazamientos desplazantes*. Trazar curvas de integración que pasen de la inmediación de una singularidad a otra. De una vecindad a otra, por insinuación, capturar en el otro la propia danza, y el propio pensamiento. ¡Qué pensamiento si no es danza! Ya que está cerca, Deleuze: *Y el pensamiento, considerado como el dinamismo característico del sistema filosófico, es quizá uno de esos movimientos terribles, inconciliables con un sujeto formado, cualificado y compuesto como el del cogito en la representación*. Entonces ¿qué hay de este encuentro? Quizá algo para la danza, pero más aun para la filosofía, quiera Dios, que necesita tanto o más de la (propia) fuerza de de-formación. Como dijimos aquella vez, hace 6 años, se trata de *mantener intensa una experiencia*, de recorrer su derivada. Con-mover de manera directa, sin mediación. Inmediación de fuerzas.



Marie Bardet

PENSAR CON MOVER

Un encuentro entre danza y filosofía

Una inquietud por lo concreto

«Nosotros queremos a la vez lo intemporal y lo contemporáneo. Pero por más que hayamos agotado las imágenes y hecho correr las palabras como agua entre nuestros dedos, no habremos conseguido sin embargo decir cómo sucede para que, tal mañana, uno se despierte con un deseo de poesía.»

Virginia Woolf
«La lecture», L'écrivain et la vie.

El problema de Sócrates danzando

Al inclinarse sobre la danza la filosofía se encuentra tomada en una espiral. Interrogando posturas, proximidades y andares, la danza plantea a la filosofía el problema de la captación de sus «objetos». Tomar la medida de una posible filosofía de los cuerpos en movimiento exige medir el acercamiento que la filosofía puede tener respecto a la danza. El primer escollo sería una captación exterior de esos movimientos danzados –directamente implicada por su formulación en términos de objeto– que dibuja un lugar para la filosofía como espectadora y espectadora objetivante, en la medida en que, por ejemplo en una perspectiva aristotélica de un movimiento como cambio de lugar y de estado, los movimientos danzantes podrían ser examinados desde los puntos de referencia de dichos cambios. La filosofía buscaría hacerse una mirada objetivante que determina la medida de dichos movimientos en un espacio de referencia, para describir y explicar su objeto: la danza.

Pero cuando por ejemplo, entre las ocasiones primeras del movimiento danzante en filosofía, encontramos en Jenofonte un Sócrates

danzando (*El Banquete* de Jenofonte), es para describir otra escena. De ninguna manera una mirada objetivante sino un Sócrates que, por una parte se observa danzar a sí mismo ante un espejo, estudia sus movimientos y sus actitudes en un cara a cara turbio con su reflejo, y por otra parte lo hace al margen de las miradas de los demás[1]. Estamos entonces en una situación completamente distinta de una medición de los cambios dentro de referencias espaciales. Estamos en un encuentro. Encuentro con uno mismo danzando, en lo cual quizá sigue siendo enigmático saber qué era aquello en Sócrates. ¿Qué miraba y qué buscaba al observar su cuerpo moviente? ¿Qué relación de sus gestos con ese sí mismo habitado por una razón al mismo tiempo que por un demonio? ¿Qué articulaciones entre *pensar* y *mover* a través de sus gestos y sus reflejos percibidos?

Se hará la apuesta de que intentaba descifrar concordancias y discordancias, sus posturas conocidas y desconocidas, en la situación singular de danzar y de verse danzar. Se entregaba a un encuentro entre su actividad (que opera en un registro dominable de las categorías de cambios de lugares –lugares discursivos, otros lugares–, y cambios de estados –enseñar, dar el ejemplo, etc.–) y su existencia fenoménica y sensible; un encuentro entre medidas y desmesuras en los juegos de lo sensible y de la representación. La escena esbozada por este encuentro plantea el problema liminar de una filosofía *sobre*, *de* o *en* danza, por el hecho de que redistribuye las relaciones habitualmente disyuntivas entre teoría y práctica. Estas relaciones desbordan entonces, como casi siempre, la operación de medición de una práctica por una teoría, o la de aplicación de una teoría en una práctica. *Hybris*, desmesura propia a una danza que «arrastra»; desborde que es quizá la filosofía misma.

Ni objeto medido, ni aplicación, la práctica constituye en este sentido para Deleuze, en su diálogo con Foucault, «un conjunto de relevos de un punto teórico a otro[2]», mientras que la teoría es «un relevo de una práctica a otra[3]», sin que esta represente a aquella, ni se aplique a

[1] Jenofonte, *El Banquete*, capítulo II, parágrafos 19-20.

[2] Gilles Deleuze, «Los intelectuales y el poder», entrevista con Michel Foucault, (pp. 267-276), en *La isla desierta y otros textos*, Pre-textos, Valencia, 2005, p. 267..

[3] *Ibíd.*, p. 267.

ella, no más de lo que aquella se inspira en esta, en una relación que sería totalizante, al reducir una a la otra. Se juega y se vuelve a jugar en este encuentro la distribución de las posturas, de las intervenciones, de los discursos y de los gestos, en relevos entre ambas que desbordan el marco de su simple aplicación. Es probablemente aquello que Sócrates descifraba danzando frente a su espejo, buscando ver la manera en la que se unían aquello que sabía de sí mismo, sus diversas posturas, el terreno desde el cual intervenía y su dirección, las posturas a través de las cuales tomaba parte en los debates, tal punto teórico o tal otro sobre el cual se apoyaba, variando según el terreno de la discusión y según el interlocutor o el adversario. Sabiendo siempre Sócrates cómo intervenir, desde qué punto teórico, teniendo sobre ello una intuición segura, pero ignorando aquello que los une entre sí, fuera de dichos debates y lejos de los interlocutores. ¿Qué movimiento, el cual es cierta dinámica de sí mismo, une todos esos puntos? Observa eso en el espejo, y ve a Sócrates danzando.

¿Esta danza es todavía filosofía? Pregunta que plantean las risas y las bromas de los comensales del banquete cuando Sócrates cuenta que danza frente a su espejo, sabiendo bien que será objeto de burlas. ¿Es una conciencia de sí misma de la filosofía, que se observa danzar, como un saber sintético de todos sus puntos y de su medida? ¿O bien es ella misma transportada en otra dimensión, en la intensidad de los reflejos del movimiento en el espejo, en una imagen que se esboza simétricamente y sin embargo en otra parte, sin que la danza ni la filosofía tengan completamente lugar en dicho reflejo?

De hecho, ya no son los puntos los que cuentan, las detenciones las que ponen de manifiesto la línea sobre la cual vendría a aplicarse en el espacio un trayecto del movimiento; tampoco las referencias que suministran los puntos para atrapar un tema en sus redes, aquí, la danza. Ni medición de un objeto danza, ni su objetivación por una filosofía que la analizaría, la interpretaría, para darle un sentido, haciendo de ella por ejemplo una metáfora de sí misma. Un espejo no remite a un idéntico o a una metáfora. Las captaciones en este encuentro pertenecen a un registro distinto: rozamientos de la realidad en movimiento antes que proyecciones de coordenadas representativas; intensificación

de detalles, de reflejos que no se agotan en un punto de referencia, en lugar de esquematizaciones; claridades tornasoladas provenientes de lo real mismo antes que elucidaciones a través de una iluminación sabia.

Este reflejo, que según *El Banquete* de Jenofonte supo ya poner a la filosofía fuera de su visibilidad discursiva transmitida de modo tan general por la tradición (el sabio en la ciudad), de frente a sí misma (Sócrates danzando solo frente a su espejo) está entonces frente a otra imagen de aquello que, en ella, piensa, frente a una imagen que le vuelve por la vía de movimientos danzados, ese reflejo también ha atravesado los tiempos. La difracción del reflejo de la filosofía que observa su danza en otra cosa permite ampliar este encuentro a la filosofía, que ve danzar a otros además de a sí misma, bailarines. Un pensamiento está en movimiento, la filosofía observa dichos movimientos. Ese reflejo continúa irradiando los cuerpos movientes de danzas que se dicen, en este mismo sentido, contemporáneas. Ellas encadenan gestos que tienden un espejo a la filosofía para que esta reconozca allí no tanto a sí misma (una metáfora del pensamiento como abstracción) sino a un otro que es ella misma quizá más profundamente que ella misma (desplazamientos exigidos por el anclaje de su ejercicio en heterogeneidad). Sin duda las danzas griegas ya no son las nuestras. Es lo que creemos saber completamente, al punto de dudar en creer saber lo que podían ser realmente y todo enseña que nadie sabría ya danzar esas danzas. Así como, a la inversa, no cesa de retornar la creencia en el hecho de que comprendemos aquello que pensaba, que hacía, que inventaba la filosofía griega, tanto en la época, como para hoy. Habría que recomenzar entonces la experiencia de Sócrates: observar los cuerpos que danzan, los nuestros y otros, en el presente, de otro modo que en el tiempo de Sócrates, y ver cómo se anudan allí, según un registro distinto de relevos entre «puntos teóricos» si se lo observa de manera conjunta, los gestos que hacemos también al filosofar.

Esta experiencia da a ver otras realidades en las que la danza no se ofrece como terreno de aplicación total para una filosofía que elaboraría teorías, en el puro estilo de un espacio homogéneo en el que se aplicarían los movimientos, es decir cambios, desplazamientos y

diferenciaciones. Estos desbordan las tramas lineales de espacio y de tiempo al desplazar la línea de división entre sensible y representación, entre cuerpos en movimiento que ya no ascienden a la visibilidad de los cuerpos definidos como figuras individuadas, sino que se sumergen y se extienden en agenciamientos colectivos, captándose entonces como corporeidades diversificadas y cambiantes que atraviesan los cuerpos que envuelven. El encuentro de la filosofía con la danza no puede hacerse entonces en el terreno de un dominio de sí y de una definición del ser, de un virtuosismo que pasaría en una libertad siempre en más alto vuelo, o de una aplicación que daría su significación a una danza que carecería de ella, sino a través de una experiencia de la gravedad que plantea sin cesar la cuestión de los actos y de los desplazamientos que afirman una igualdad sobre el terreno redistribuido de lo pesado y de lo ligero.

Así, *pensar* y *mover* no son los atributos respectivos y definitivos (que definen definitivamente) de la *filosofía* y de la *danza*, sino los haceres redistribuidos continuamente en el encuentro cruzado de sus múltiples teorías-prácticas, que trazan a través de sus reflejos y de sus ecos gestos, anclajes, miradas y desplazamientos.

Un encuentro, un andar

Un encuentro, primordial y azaroso, con la filosofía de Bergson quien acompañaba mis primeros pasos en filosofía. De allí la intuición y la puesta en camino de un tejido de ecos entre maneras de *hacer* filosofía y otras de *hacer* danza. *Hacer* en filosofía un trabajo sobre la danza, pone en juego un *hacer* que no cesa de variar en el curso de su declinación teórico-práctica volviendo imposible el *sobre* la danza. *Hacer* filosofía *sobre* la danza, en el encuentro de una teoría y de una práctica resituadas en sus relaciones, se convierte en hacer filosofía *con* la danza.

No podrá tratarse de aplicar una teoría filosófica (aquí por ejemplo bergsoniana) a una práctica (aquí la improvisación en danza), es decir de verificar una filosofía aplicándola como un sistema cerrado a una danza que resultaría con ello abstraída, aclarada, elevada y significada. No más de lo que por otra parte el acto de hacer filosofía no esperaría de una

práctica cualquiera (o incluso de una «filosofía práctica» cualquiera), su inserción en la realidad. En estas diferentes escenas del encuentro entre danza y filosofía, no podría haber una parte práctica y una parte teórica, sino relevos de una a la otra, abriendo agujeros y atravesando los problemas que se presentan en ellas. Ambas se remiten inquietudes asibles en el reflejo huidizo de una a la otra. No podrá tratarse de una filiación ni de una aplicación en un desarrollo histórico lineal, sino de ecos inquietos e intempestivos entre danzas, palabras, conceptos.

Ciertamente se trata en parte de clausura puesto que la lectura se concentrará sobre ciertos textos, los de Bergson, reunidos y elegidos para conducir el encuentro, de manera esencial *Materia y memoria* y aquel que da su eco al propio título del presente libro: *El pensamiento y lo moviente*. Además, la escritura filosófica en su ejercicio de captar una realidad encierra ciertamente sentidos alrededor de lo que comprende, en aquello que afirma; esa es necesariamente su práctica.

Por este motivo, semejante labor de estudio de tales ecos no está desprovista de un trabajo crítico. Poner a prueba la danza desde la filosofía, e inversamente, es criticar los usos de una parte y de otra, es situarse, en este encuentro, bajo la obligación feroz de una doble exigencia de precisión y de claridad. Que no sea análisis y medida no quita en nada exigencia y precisión, y más aun: del mismo modo que Sócrates danzando frente a su espejo, mirando en sus propios gestos las posturas de sus intervenciones, la filosofía busca aquí identificar sus propias actitudes, situaciones y diferencias. La mayor exigencia de precisión para la filosofía proviene de su rozamiento con lo concreto de la realidad, en los relevos de un punto práctico a otro, «para perforar el muro»[4]. Una exigencia, entonces, en este trabajo en la frontera: *hacer* lo más cerca posible, lo más cerca de *aquí*, lo más preciso posible. La escritura se aferrará a un ensañamiento sobre el detalle, sobre las nervaduras de la hoja; dirá con ello más, eso espero, de aquello que se juega y de los límites de estos encuentros, en los que la historia evocada sirve de escena más que de precedente histórico original. Los detalles, las precisiones, muy al contrario de una especialización, permiten penetrar

[4] *Ibid.*, pp. 267-268..

en lo concreto, sin permanecer intacto ni dejar intacto. Lejos de un panorama explicativo de las grandes leyes de aplicación, será más bien un relevamiento de terreno de las dinámicas que hacen y deshacen las lógicas de algunos encuentros entre danza y filosofía. Se ejercita entonces una manera, un gesto, una habilidad de esta filosofía que pasa rozando lo más cerca posible de la danza. Tal sería una de las apuestas de este trabajo en danza, para la filosofía. *Una inquietud por lo concreto.*

Si el problema de Sócrates danzando presenta a la filosofía la imposibilidad de pensarse a sí misma como teoría y de buscar su práctica en una aplicación de los puntos de referencia de sus movimientos, si Deleuze y Foucault explicitaban los límites del distanciamiento entre teoría y práctica a propósito del «rol de los intelectuales» a través de la crítica de la palabra de un teórico que hablaría *sobre* una práctica en lugar de aquellos que hacen, es porque la distinción fundadora entre hacer y decir hacía ruido.

Así el encuentro entre filosofía y danza replantea los lugares y los estatus de los gestos, de las palabras y de los textos de artistas; no hablar en su nombre, sino citar tanto como sea posible para hacerlos intervenir directamente en el encuentro, conversaciones, observaciones, libros, entrevistas. Ni palabra revelada, ni palabra indígena que esperaría su interpretación sabia, antes bien una heterogeneidad de las palabras y de los gestos de filósofos, coreógrafos, bailarines y bailarinas. Hay evidentemente una diferencia de postura, es decir allí mismo donde se aproximan y se alejan de manera simultánea aquella o aquel que filosofa y aquella o aquel que danza, en la repartición de los lugares, de los actos y de las palabras, de los proyectos, de las historias y de las presentaciones. En ningún caso entonces uno puede imaginar homogeneizar las actividades de unos y de otros, hacer una comparación por yuxtaposición. Este encuentro es intrínsecamente encuentro con una extrañeza, convocatoria de un heterogéneo, tanto para la danza como para la filosofía: hacer entrar un poco de afuera. De un lado entonces, no reivindicar una simple referencia filosófica, legitimación rápida para la danza, sino ponerse en los hombros las situaciones, los compromisos y los anclajes, concretos y conceptuales de la danza.

Luego, del otro lado, asumir que hacer filosofía es siempre bordarla en sus ribetes, en heterogeneidad con sus encuentros. Sabiendo que

a través de un encuentro, son miles de otras experiencias las que son convocadas, de otros campos, de otros ámbitos, de un paisaje que ofrece su contexto a mucho más que un diálogo, a una multiplicidad de tomas de palabra, de actos y de gestos alrededor de una inquietud.

La materia de este libro ha salido en parte de mi tesis de doctorado de filosofía intitulada «*Philosophie des corps en mouvement. Entre l'improvisation en danse et la philosophie de Bergson. Étude de l'immédiateté*», bajo la co-dirección de Stéphane Douailler y Horacio González, defendida en la Universidad de Paris 8 y en la Universidad de Buenos Aires en diciembre de 2008. Materia híbrida, por el hecho de que mis estudios de filosofía se han acompañado desde el comienzo de diversas formaciones en las artes del movimiento, en particular con artistas que conducen una búsqueda sobre la composición improvisada, y de una práctica regular de Feldenkrais. A continuación, mi trabajo de investigación y de escritura se ha proseguido hasta hoy de manera conjunta con mi actividad de enseñanza en la Universidad y en otras partes, mezclando cada vez más fuertemente las problemáticas y las experimentaciones propias de mezclas entre teoría y práctica.

Más inquietante entonces aun: un encuentro con la extrañeza en el seno de una única trayectoria... El encuentro entre mi experiencia en filosofía y mi experiencia en danza, en sus reflejos huidizos y en sus ecos diferenciados, puso en juego y nutrió esta inquietud. Esto no impide que cada terreno del encuentro adopte sentidos diferentes según las trayectorias, o quizá según las épocas de la trayectoria: yo elegía un lugar desde el cual hablar: la filosofía, y un modo de presentación, la escritura.

Al mismo tiempo, ese lugar y ese modo no definen una palabra homogénea sino que más bien constituyeron un lugar de ejercicio del trabajo, una situación social en la cual llevar adelante mi investigación, y direcciones a las cuales me dirigía. Y eso fue así de entrada (o al final) –me daba cuenta de ello a medida que realizaba el trabajo– ya que son los conceptos los que me interesan, como herramientas que se forjan en el roce de lo real, atravesados por la exigencia propia del compartir (división, lucha, lazo) las experiencias, las narraciones y las invenciones con otros, en lugares de creaciones, de discusiones, y de enseñanzas, universitarias y artísticas. *Pensar con.*

«Si hay tan pocos filósofos que han escrito sobre la danza, es porque han sentido quizá confusamente que eso se escapaba, se escapaba demasiado, los filósofos no gustan demasiado de aquello que escapa, de aquello que huye ante las tenazas del concepto. Los filósofos que han intentado son los aventureros, que han hablado de la danza, aun cuando no consiguieron responder a nuestras preguntas de hoy. Los que han consagrado algunas líneas a la danza, por fugitivo que sea –en un aforismo de Nietzsche encontramos más que en otros largos discursos– son aventureros, francotiradores, aquellos que piensan que la filosofía no es la toma del poder, sino el reconocimiento del impoder. Lo cual define toda una familia espiritual, existen aquellos que quieren la toma del poder, los grandes herederos del pensamiento occidental, y llegan con sus propias herramientas: si eso no funciona, dejan caer el asunto; y luego están los otros, que dicen: ¿pero por qué hemos rechazado eso, por qué esta pequeña cosa sobre la cual ustedes lanzan una mirada desdeñosa no sería interesante? Nosotros somos muy poco numerosos; es lo que constituye el encanto del trabajo filosófico, hacer lo que los otros no han querido hacer.»

Michel Bernard
«Parler, penser la danse», (pp. 110-115),
Revue Rue Descartes 2004/2, nº 44.

Pe(n)sar

«El pensamiento no es serio más que por el cuerpo. Es la aparición del cuerpo la que le da su peso, su fuerza, sus consecuencias y sus efectos definitivos: «el alma» sin cuerpo no haría más que juegos de palabras y teorías. ¿Qué reemplazaría las lágrimas para un alma sin ojos, y de dónde sacaría un suspiro y un esfuerzo?»

Paul Valéry

Paul Valéry, «Soma et Cem», in Cahiers I, 1905-1906, Sans Titre, Gallimard, La pléiade, Paris, 1973, p. 1120.

La filosofía tiene con el cuerpo una relación más que ambigua: el puro y simple descrédito, muchas veces sentenciado, que el espíritu filósofo lanzaría sobre un cuerpo tomado en la analogía soma/sêma (cuerpo/tumba), si bien es claro que marcó de manera profunda la tradición occidental, no puede ser tomada como la única relación que la filosofía mantiene con el cuerpo. Aquello en lo que se convierte rápidamente «la cuestión del cuerpo» es a menudo más complejo que ese simple rechazo, y amerita prestar atención a estos matices. Nuestro cuerpo nos hace *pe(n)sar*[1] sobre la Tierra, en la medida en que nos hace levantar vuelo en cielos numerosos, a veces muy carnales. Ninguna pretensión de una definición del cuerpo, tarea a todas luces inimaginable, sino, en la perspectiva que Valéry enuncia aquí en epígrafe, trabajar la presencia del cuerpo en la práctica del pensamiento, aquí de la filosofía, allí de la danza, en lo que ofrece de peso al pensamiento, en el sentido de que la presencia del cuerpo se da a través de su relación

[1] Cf. el apartado «Nancy».

con el peso y trabaja el pensamiento en su efectuación y sus límites. El pensamiento resulta con ello situado por cierto anclaje en su contexto. Este anclaje, de una aleación «alma» y «cuerpo», según los términos que retoma Valéry en «Soma y Cem», evitaría a la filosofía quedarse en los juegos de palabras –nada que ver con el humor y la risa rabiosa– y en la teoría abstracta.

La anécdota según la cual Kant hacía todos los días el mismo paseo a Königsberg –salvo el día en que le llegaron los ecos de la Revolución francesa– circula de manera continua en los cursos de filosofía planteando, además de la constancia casi extraordinaria del filósofo, la cuestión del caminar como actividad filosófica... Se trataría de empujar un poco el asunto, planteándose la cuestión del agenciamiento de los cuerpos que da lugar a tal o cual filosofía, tomando nota del hecho de que, de cierta manera, hacer filosofía es hacer la experiencia de la realidad. Esta manera de ver permite afinar un poco esa imagen del tratamiento que la filosofía hace del cuerpo. Los usos de la imagen de la danza que muy a menudo es la de la bailarina, en algunas páginas selectas de la filosofía, reflejan ya la complejidad de esta relación con el cuerpo. El cuerpo, al igual que la danza, serán tomados aquí no como objetos sistemáticos de un estudio de los textos filosóficos, sino como lugares de una operación posible en su encuentro teórico-práctico.

La bailarina da algunos pasos sobre las puntas, se lanza, hace piruetas, y estimula con ello el espíritu del filósofo en su supuesta elevación; he aquí lo que podría ser una imagen recurrente de la aparición de la bailarina en la filosofía occidental. Respecto de esta escena se plantean dos problemas: el de las cuestiones de género y el de la ligereza. La primera imagen es la de la bailarina como musa femenina del espíritu del filósofo masculino. Además de que el filósofo no observa el arte de la danza, sino la imagen de la bailarina, los movimientos de esta que inspiran el pensamiento de aquel sin ser ella misma uno de ellos, esta repartición de género de los roles activo y pasivo de aquel que piensa y aquella que inspira no puede pasar inadvertida... Fantasma de una feminidad pura de una bailarina que suministraría la materia inerte para la creación conceptual del filósofo, ella que logra incluso sublimar su existencia de mujer en una pura metáfora, feminidad de

movimientos sin cuerpo real: ella sugiere sin incluso decir palabra, evoca sin danzar concretamente; se mueve sin que sus pies toquen el suelo. El pensador que observa a la bailarina le reconoce con frecuencia la extrema cualidad de no ser completamente una mujer[2], abstraída en la medida en que puede serlo por la elevación de su realidad más corporal, biológica, terrestre, que parecería caracterizarla... Esta representación de la bailarina exige para un pensamiento entre filosofía y danza plantear la cuestión de la ligereza de la danza, que caracterizaría a un arte del cuerpo que justamente se libera de ella. La danza pone en juego de manera esencial para la filosofía su relación con la pesantez.

Sin constituir necesariamente un repertorio de los textos de filósofos sobre la danza, ir a los propios textos de algunos permite ver cómo se forja y se matiza esta imagen de la bailarina como la «ligera». Más allá del contexto histórico de la danza que rodea a cada época, la imagen de la danza como ligereza dice a la vez algo del pensamiento y algo del cuerpo. En esta suerte de imagen canónica de la danza para la filosofía –cuando no es una pura y simple negación de la danza la cual, es preciso decirlo, tiene muy poco lugar en los escritos de los filósofos– casi nunca se trata de pensar la danza de igual a igual, como un pensamiento, ni siquiera como objeto de una filosofía estética: en tanto que arte. De hecho, cuando la filosofía quiere hablar de arte, convoca gustosamente a la pintura, a la literatura o a la música. La danza apenas es un reflejo que inspira a un filósofo que se observa en ella y ve a través de ella sus propios movimientos de abstracción. La bailarina solo se constituye en referencia para la filosofía en tanto la ligera, la musa, la abstracta, aquella que, mientras pasa por el cuerpo, se sale de él, abstrayéndose, por su ligereza, de la pesantez, en una articulación entre cuerpo moviente, pensamiento, pesantez y metáfora.

La bailarina es entonces el cuerpo liberado de su peso, en todos los sentidos del término. ¿Sería entonces el ideal de una filosofía que se pretendería liberada de su presencia física? En tal caso, la bailarina no

[2] «[...] A saber, que la bailarina no es una mujer que danza, por esos motivos yuxtapuestos de que *no es una mujer*, sino una metáfora que resume uno de los aspectos fundamentales de nuestra forma [...]». Stéphane Mallarmé, «Crayonné au théatre», en *Divagations*, Gallimard, 1997, p. 192-193. Traducción propia.

sería evocada ni siquiera invocada por sí misma, por su práctica y por su arte, sino como metáfora de un pensamiento que revolotearía en el mundo con ligereza, lejos de toda pesadez. Constituiría entonces una imagen ideal para una filosofía que se querría ligera y metafórica. Sin embargo, cuando toma a la danza, la más física de las artes, la filosofía se coloca en una postura ciertamente más compleja de lo que este cuadro maniqueo puede fácilmente hacerle creer, al retratar una filosofía ingrata y negadora del cuerpo, de los placeres, de la carne en tanto aquello que pesa, la cual quiere tomar vuelo en el mundo del espíritu ligero, o más bien alzar vuelo ligeramente en el mundo de las ideas serias.

¿Por qué lazos inextricables se encuentran entonces ligadas metáfora y ligereza? La metáfora puede presentar diversos aspectos[3]: si ella es transporte, y transporte de un nombre, puede ser un desplazamiento del género, o una analogía o bien tender a un desplazamiento concreto; y entonces la relación entre ligereza y metáfora varía en cada uno de esos aspectos. Los pocos textos de filosofía, clásicos y contemporáneos, que vuelven a tocar estos problemas de la ligereza y de la metáfora observando la danza, darán a leer esta variación y afinarán los múltiples matices según los cuales la danza puede decirse –o no– metáfora. En efecto, si la metáfora es considerada como la operación conjunta y distinta de la danza y de la filosofía, entonces su alianza con la ligereza varía según que ella sea semejanza, analogía, comparación, metamorfosis o desplazamiento, o bien, para nombrar los extremos, abstracción retórica o transformación. Son finalmente las variaciones entre metáfora y ligereza las que constituyen índices de las operaciones de la danza y de la filosofía, y de sus relaciones; sin que una cronología lineal de la historia de la filosofía indique *a priori* un progreso cualquiera en la materia.

[3] «La metáfora es el transporte hacia una cosa de un nombre que designa otra, o bien transporte del género a la especie, o de la especie al género o de la especie a la especie o según la relación de analogía». Aristóteles, *Poétique*, trad. De J. Hardy, éd. Les belles Lettres, 1932, reed. 1969, 1457*b* 6-9. Citado por Paul Ricoeur, *La Métaphore Vive*, éd. Seuil, Paris, 1975, p. 19.

Nietzsche

Ante todo «el intempestivo», quien ha pronunciado la necesidad vital de la música y de la danza, y que en sus textos por aforismos, imágenes, renueva radicalmente la escritura filosófica, y en particular el uso de las metáforas. Si todavía puede hablarse de metáforas en este caso, ellas poseen una fuerza especialmente pregnante de concreción. Así Nietzsche, hace caminar la danza de una manera muy singular con Zaratustra al ritmo de las imágenes de una filosofía que no lo es menos. Contra «ese diablo» que es «el espíritu de pesadez», Zaratustra convoca en primer lugar los pasos de las bailarinas de pies ligeros. Zaratustra anuncia «el canto de la danza» como los movimientos de los «ligeros» que danzan contra «el espíritu de pesadez[4]».

> «Abogado soy de Dios frente al diablo; mas este es el espíritu de pesadez. ¿Cómo habría yo de ser, oh ligeras, hostil a bailes divinos? ¿O a pies de muchachas de bellos tobillos[5]?»

Ligeros, divinos, contra el diablo de pesadez, los bailarines en tanto que ligeros son aliados del filósofo. ¿Se aproximaría entonces en este punto preciso este enunciado del proyecto filosófico a aquel que aparecía antes como cierta imagen de la tradición filosófica que busca en la danza la bailarina, y en la bailarina una abstracción del cuerpo pesado para elevarse por los aires? Sin embargo, Nietzsche apela a esta imagen de la ligera para su filosofía, sin permanecer por ello en un dualismo que opone cuerpo pesado y espíritu ligero. La distinción se hace de manera transversal: el espíritu es pesadez, y el cuerpo, a través del movimiento de los pies, sería ligereza. No se oponen entonces dos instancias (cuerpo/espíritu, pesado/ligero) sino operaciones que mezclan ambas de manera diferente, que entonces dejan de estar separadas. Hace falta notar desde ahora que esta operación es principalmente

[4] Friedrich Nietzsche, «El canto de la danza», *Así hablaba Zaratustra*, Alianza, Bs. As., 1995 (pp. 162-164).

[5] Ibid., p. 162.

vista, efectuada, y leída por los pies. En este sentido no puede tratarse de una simple inversión en la que el espíritu se convertiría en pesado y el cuerpo en ligero y aéreo, sino más bien de pensar con esta ligereza de la danza una operación que toma la ligereza como una «risa», «un canto de danza y de broma[6]», que no se abstrae de los juegos de los pies sobre la Tierra.

La evocación de la ligereza no es por tanto unívoca, puede ser abstracción, pero también con ella puede cuajar la relación con el suelo, el polvo levantado por sus pasos. Tampoco es pura metáfora retórica, pura imagen del pensamiento: cuando Nietzsche convoca a la bailarina para esta ligereza, la deja ver como presencia bien real, incluso como actividad concreta para el filósofo...

Así Zaratustra entra en la danza, en «el segundo canto de la danza»:

> «Solo dos veces agitaste con tus manos tus castañuelas –y ya se balanceaba mi pie, con furia de bailar.
>
> Mis talones se encabritaron, mis dedos se tensaron para escuchar; ¿no lleva el bailarín sus oídos en los dedos de sus pies[7]?»

Como en una risa que tienta, la danza se com-parte[8], contagiosa; ver danzar es ponerse a danzar: ninguna parte predefinida en la repartición de los lugares entre aquel que mira y analizaría, y aquel que danza. Este contagio del movimiento danzado, a través de los pies, es ante todo una escucha, una partición del suelo, de la rabia de danzar. Zaratustra no habla tanto de salto como del paso de las bailarinas, el movimiento de los pies y de los tobillos sobre la tierra; pensar con sus pies sobre la tierra

[6] Ibid., p. 163.

[7] Ibid., «El segundo canto de la danza», (pp 309-313), p. 309.

[8] Este término *partage*, y su infinitivo *partager*, significan tanto repartir como compartir, y su utilización (cuantiosa) por parte de la autora remite deliberadamente a ambos sentidos. Por lo tanto, hemos decidido emplear en esos casos «com-partir» de manera tal que el guión permita la doble lectura. En otros casos puntuales, diferentes del general, hemos traducido *partager* por «partición» o «repartición» (N. de T.)

tanto como con el aire: la binaridad pesado/ligero se retuerce, de risa, con la danza. Escuchar con sus pies, esa sería la actividad de la danza en una filosofía en la que el filósofo se pone a bailar: la ligereza de la danza es la de una risa que no se abstrae del suelo y es rabiosa. La relación con el suelo es entonces más compleja que la de un simple desapego, o despegue. La imagen abstracta de la bailarina como metáfora ideal de un pensamiento ligero, pasa a ser la del «viejo adivino» que «danzaba por placer»[9]; más una práctica filosófica que una metáfora inspiradora.

El movimiento del pensamiento emprende una lucha contra el espíritu de pesadez, y en este sentido es ligero, fuerte en su reír, la risa que mata a través de su «rabia de danza», desde las primeras páginas de *Así hablaba Zaratustra*. El pensamiento es arrastrado en una danza, por la fuerza del ritmo, todo a lo largo de la página:

> «Y yo mismo, que me entiendo bien con la vida, me parece que quienes más saben de felicidad son las mariposas y las pompas de jabón, y todo lo que entre los hombres es de la misma especie.
>
> Ver revolotear esas almitas ligeras, locas, encantadoras, volubles, – ¡eso hace llorar y cantar a Zaratustra!
>
> ¡Solo creería en un dios que supiese danzar!
>
> Y cuando vi a mi demonio, lo encontré grave, aplicado, profundo, solemne: era el espíritu de pesadez, por el que caen todas las cosas.
>
> No es con ira, sino con risa que se mata. ¡Coraje! ¡Matemos a ese espíritu de la pesadez!
>
> Aprendí a caminar; por mí mismo, a partir de allí, corro. Aprendí a volar; desde entonces, ¡ya no quiero que se me empuje para avanzar!
>
> Ahora soy ligero, ahora vuelo, ahora me veo a mí mismo por debajo de mí; un dios es el que ahora danza a través mío.
>
> Así hablaba Zaratustra[10].»

[9] Ibid., «La canción del noctámbulo», (pp. 421-429), p. 422.

[10] Ibid., «Del leer y el escribir», (PP. 69-71), p. 70-71.

La ligereza está ahí, pompas de jabón, mariposas y vuelos, sin constituir no obstante un icono a contemplar para abstraer su pensamiento, inspirado por la bailarina-musa. Ponerse a danzar, hacer la experiencia de esta ligereza que, paradójicamente, me hace ver «por debajo de mí mismo»: no elevar la perspectiva en una abstracción, sino invertir la visión y devenir Dios por los pies. Es así que la primera práctica de Zaratustra fue el caminar, y caminando corrió, voló, y danzó. El caminar como primer paso de danza anuncia una relación fundamental con el suelo, y con la gravedad.

Es preciso subrayar que la danza, que es aquí la risa del filósofo, es colectiva, y es la danza de las bailarinas que arrastran al filósofo en su huella sobre el suelo. El caminar es entonces una figura fuerte para una danza que se entiende con el suelo, y traza allí su repartición. La ligereza no se abstrae del mundo por una metaforización; el pensamiento pisa el suelo y teje con él una relación singular, una vivacidad, una rapidez. Ciertamente las bailarinas ponen en juego la ligereza contra la pesadez, pero la lucha contra el espíritu de pesadez pasa por una relación tupida de los pies al suelo y no por una abstracción de la gravedad. Una lucha en el cuerpo a cuerpo, pies a pies, no una fuga hacia los aires. Esta relación tupida con la pesantez, por el juego de los pies sobre el suelo, no es en ningún caso sinónimo de lentitud. Se retuercen en todas las direcciones las oposiciones y las correspondencias entre las series pesado/concreto/lento y ligero/abstracto/rápido.

La filosofía, en tanto convoca a la danza, se coloca efectivamente en el corazón de esta tensión gravitatoria identificando allí aquello que anima a la danza misma. Retoma entonces cierta oposición entre pesado y ligero, pero se sitúa, en su encuentro con la danza, en el corazón de la tensión, antes que en una contemplación de cualquier metáfora ligera de la abstracción. La danza opera en cambio un desplazamiento, un ingreso del filósofo en la danza. Hay en Nietzsche una rapidez de la operación del pensamiento en tanto convoca a la danza, y si dicha operación es metáfora, ella es captada en el curso de su trayectoria, operación del desplazamiento, en la risa a carcajadas, veloz tanto como ligera, pies encabritados y risa rabiosa, en una tensión entre anclaje y vuelo. La escena del encuentro entre danza y filosofía

ya se ha complicado a través de aquella entre las bailarinas y sus pies, y la de Zaratustra y sus talones.

La escritura nietzscheana y sus aforismos crean un uso de las metáforas completamente singular: antes que una imagen abstracta, o una referenciación subtendida en la semejanza, las metáforas funcionan más concretamente articulándose en el mismo plano que los conceptos, antes que formando una representación por imágenes, parabólica, de dichos conceptos. Como una ficción a igual nivel que los conceptos, algo así como personajes y paisajes filosóficos[11]. Así las bailarinas no son musas inspiradoras por su abstracción de un pensamiento etéreo puramente retórico que encuentra en la danza la metáfora de su abstracción. El encuentro concreto con estas bailarinas crea otro paisaje, donde la oposición entre lo pesado y lo ligero es removida, y donde la metáfora opera de otra manera.

Badiou

De este modo, las aproximaciones a la danza desde la filosofía se encuentran tomadas en la complicación de la imagen de la danza para la filosofía, hasta en estos últimos años. En un texto presentado durante un coloquio del GERMS intitulado justamente «Danza y pensamiento», en la Universidad Paris 8, Alain Badiou expone la complicación de la relación con la gravedad en danza, y sus consecuencias para el pensamiento, a partir de la relación entre ligereza y metáfora. El título «La danza como metáfora del pensamiento[12]» sitúa claramente un punto de partida en el seno de esta imagen de la danza que habita la filosofía. Es la ligereza contra el espíritu de pesadez aquello que Badiou pone en juego cuando afirma que «la danza figura el atravesamiento de la inocencia como potencia[13]». Ligera, la danza ofrece aún y siempre

[11] Cf. «Personajes filosóficos», en Gilles Deleuze y félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, Anagrama, Barcelona, 1997.

[12] Alain Badiou, «La danse comme métaphore de la pensée». (pp. 11-22), en *Danse et pensée*, (obra colectiva), ed. GERMS, Paris, 1993.

[13] Idem.

a la filosofía desapego, simplicidad e inocencia, como una metáfora abstracta, e incluso un emblema del pensamiento y de la filosofía que busca elevarse. Pero Badiou no se queda ciertamente con una pura metáfora de la elevación, y pone en tensión esta alianza a partir, aquí también, de Nietzsche:

> «En realidad, aquello que funda el hecho de que la danza metaforiza el pensamiento es la convicción de Nietzsche de que el pensamiento es una intensificación. [...] el pensamiento es efectivo «en el mismo lugar», es aquello que se intensifica si se puede decir así sobre sí mismo, o aun, el movimiento de su propia intensidad[14].»

Badiou busca sustituir la elevación por la intensificación sobre sí mismo, en un aquí que se reconquista en el mismo lugar, cuestionando de inmediato un posible afuera, una inserción de un exterior, referencial, en el desplazamiento de la metáfora. Si la danza es la metáfora del pensamiento, para Badiou, lo es en un sentido particular, «que vale solo en efecto si se aparta toda representación de la danza como coacción exterior[15]», es decir como técnica que conforma un cuerpo desde un exterior. La danza actuaría entonces de manera singular, no como un icono a alcanzar, sino como lo que da *su lugar* al pensamiento, en tanto que se efectúa en sí misma, «como intensificación inmanente[16]». Badiou retoma las imágenes de la ligereza y de la metáfora, para enunciar su torsión en una operación entre inmanencia y representación, oposición en la cual la metáfora se mueve. Según Badiou, la danza es en Nietzsche la metáfora del pensamiento en tanto la metáfora es –como la danza– el propio movimiento de su intensificación inmanente, antes que una representación exterior coercitiva, antes que una elevación cualquiera, por ejemplo, trascendente. Es exactamente en este sentido que la danza puede ser, para Badiou, una figura del acontecimiento, concepto central de su pensamiento. Es

[14] Idem.

[15] Ibid., p. 2-13.

[16] Ibid., p. 12.

enunciado entonces el campo de tensión que se crea en el encuentro entre la danza y la filosofía, entre inmanencia y representación, que se volverá a encontrar en el momento de pensar, más cerca de la práctica, algo de una inmediatez del presente, a partir de este encuentro. Y sin embargo, él habla siempre de una metáfora...

Pensar la metáfora como intensificación inmanente se vuelve posible por el trabajo sobre la gravedad que, apenas iniciado, ya no permite más la oposición binaria entre pesado y ligero. Partiendo nuevamente de la lectura de «el canto de la danza», las bailarinas que frecuenta Zaratustra, «ligeras» contra «el espíritu de pesadez», vuelven evidente el lazo singular que se establece entre la danza y la tierra. Badiou explica cómo, aun si en Nietzsche la danza está tomada en su imagen de ligereza, eso no existe a partir de una abstracción del suelo pisado sino a través de los pies que surcan la tierra. Badiou lo retoma así:

> «Es que el asunto central de la danza es la relación entre verticalidad y atracción, verticalidad y atracción que transitan en el cuerpo que danza, y que lo autorizan a manifestar una posible paradoja: que tierra y aire intercambien sus posiciones, pasen una en el otro[17].»

Esta observación sobre la danza tomada en esta relación gravitatoria es esencial: no se trata de una negación de la atracción terrestre, ni de un esfuerzo único que se opondría en todo punto a ella, sino de una tensión que es su propia intensificación y el lugar de un reparto, de una redistribución, entre tierra y aire. ¿Pero se trata de pensar entonces que uno pasa parcialmente en el otro o que se invierten simétricamente las posiciones?

Badiou tiende en efecto, en la continuidad del texto, a erguir la verticalidad asociándola a priori con la ligereza contra la horizontalidad cuya pesadez es identificada sin rodeos como ruidosa, brutal y militar, aun cuando él captaba de entrada, a través de su referencia a Nietzsche, una sutileza en dicha relación yendo más allá de la simple metáfora retórica de la bailarina como abstracción del suelo común

[17] Idem.

donde todo el mundo es atraído. En una aproximación que de ningún modo es evidente entre horizontalidad y pesadez machacante en el paso, y oponiéndola a una verticalidad que se eleva «en puntas», Badiou puede describir la danza oponiéndola al cuerpo militar, para volver a oponer en definitiva pesadez y ligereza aérea, a través de la imagen clásica de las puntas:

> «Es el cuerpo alineado y machacante, el cuerpo horizontal y sonoro. El cuerpo de la cadencia marcada. Mientras que la danza es el cuerpo aéreo y quebrado, el cuerpo vertical. En absoluto el cuerpo machacante sino el cuerpo 'en puntas', el cuerpo que pica el suelo como si fuera una nube[18].»

Ahora bien la complejidad antes elucidada por Badiou, que permite por ejemplo esta fina torsión de las nubes picadas en el suelo, ciertamente no habilita una oposición simple y binaria entre la verticalidad ligera y aérea de la danza, y la horizontalidad pesada –y por ende forzada exteriormente– de los militares. Existen muchos cuerpos sin puntas que danzan, danzas de cuerpo machacante, en absoluto militar, y que «suponen otro tanto el aliento, la respiración de la tierra». Parecería que Badiou invierte de manera muy justa el paisaje del pensamiento observando el de la danza, volcando las nubes en la tierra, y el suelo en los cielos, pero vuelve a una oposición no menos binaria en cuanto al gesto, a la efectuación de la danza: las puntas que elevan verticalmente contra la pesadez horizontal. Entre ver y hacer, la danza pone al filósofo en una situación compleja, y Badiou mismo apunta en otra parte de su texto que «la danza es a la vez uno de los términos de la serie [casi cursi] y el atravesar violento de la serie. Zaratustra dirá de sí mismo que tiene 'pies de bailarín rabioso'[19]».

La relación de la filosofía con la danza vacila sin cesar en estos vínculos entre ligereza y pesadez, metáfora y percepción, afectación e inocencia... El encuentro gana con este texto la explicación de esta

[18] Ibid., p.13.

[19] Ibid., p.12.

relación con la tierra, como respiración, atracción y verticalidad, que hace de la danza esta «intensificación inmanente» y, para Badiou, al mismo tiempo, la inminencia de una retención. La relación con la gravedad y la temporalidad se alían íntimamente, en el sentido en que se abre «la retención inmanente al movimiento[20]», en un tiempo que está justo antes del tiempo de la nominación, por el hecho de que la danza, al mismo tiempo que tiene lugar (y por tanto toma un tiempo), no tiene completamente lugar. Surgen entonces no-lugares de la danza a la vez como virtualidades y movimientos justo antes del movimiento, que se tejen precisamente en esta relación singular del cuerpo que danza con la tierra.

La metáfora pasa entonces de ser una abstracción a ser un desplazamiento en el lugar, un «atravesar» inmanente pero retenido, cierta distancia que inerva el movimiento de esta inminencia. Este «justo antes», este «pre-movimiento» esencialmente gravitatorio, tiene un lugar importante en el pensamiento actual sobre la danza, especialmente a partir de los trabajos de Hubert Godard:

> «La relación con el peso, es decir con la gravedad, ya contiene un humor, un proyecto sobre el mundo. Es esta gestión del peso específico de cada quien la que nos permite reconocer sin error, y con un solo ruido, una persona de nuestro entorno que sube una escalera. [...] Llamaremos 'pre-movimiento' a esta actitud para con el peso, para con la gravedad, que existe ya antes que nos movamos, por el solo hecho de estar de pie, y que va a producir la carga expresiva del movimiento que vamos a ejecutar. [...] es él quien determina el estado de tensión del cuerpo y quien define la cualidad, el color específico de cada gesto[21].»

[20] Ibid., p.14.

[21] Hubert Godard, «Le geste et sa perception» (pp. 224-229), posfacio a Isabelle Ginot y Marcelle Michel, *La danse au XXème siècle*, Borda, Paris, 1995, p. 224.

Badiou va aun más lejos en esta dirección, hasta hacer de este pre-movimiento, aquí este pre-tiempo, la esencia misma de la danza, que la englobaría toda, al tiempo que reafirma su esencia de metáfora:

> «Pero si la danza es metáfora del acontecimiento «antes» del nombre, no puede participar de ese tiempo que solo el nombre, a través de su corte, instituye. Ella es sustraída de la decisión temporal. Hay pues, en la danza, algo de anterior al tiempo, de pre-temporal[22].»

Pero haciendo esto, ¿no arranca definitivamente a la danza de su propio lugar, privándola de todo tiempo? ¿No hace de ella una imagen del acontecimiento al perder la relación gravitatoria, en un pre-tiempo que deviene fuera del tiempo?

Mientras que para Godard, a través de su práctica de análisis del movimiento, el pre-movimiento gravitatorio es «carga expresiva» –aun si no es directamente semántica–, una inserción en la temporalidad propia del gesto, Badiou lee en la danza, en tanto filósofo, la posibilidad de una sustracción al tiempo y a la nominación. Al hacer de ella el modelo del acontecimiento, ¿no permanece en la imagen ideal de la danza antes del nombre (así como la bailarina de Mallarmé que, como escriba sin pluma, sugería sin palabras[23]) como metáfora, muda y abstracta, que no puede captarse a sí misma? En última instancia, sólo el filósofo puede extraer de allí la metáfora ideal de un acontecimiento –el concepto central de su filosofía– reconociendo allí la inmanencia, pero pasando al costado de la efectuación real de la danza. Una efectuación de la danza que, a través de ese pre-movimiento, a través de su vínculo con el suelo, e incluso de cierta horizontalidad de su despliegue, atraviesa el tiempo de su efectuación, planteando la cuestión de la inmanencia

[22] Alain Badiou, «La danse comme métaphore de la pensée», op. cit., p. 15.

[23] «[...] *ella no danza*, sugiriendo, mediante el prodigio de atajos o arrebatos, con una escritura corporal lo que necesitaría parágrafos en prosa dialogada tanto como descriptiva, para expresar, en la redacción: poema liberado de cualquier pompa del escriba». Stéphane Mallarmé, «Crayonné au théatre», en *Divagations*, op. cit., p. 192-193. Traducción propia.

lo más cerca posible del gesto. Badiou forja un ideal de una danza que no pasa por la coacción formal exterior del cuerpo; ¿pero no hay un juego posible de los cuerpos que alcanzan, danzando, su propia *con-formación* en una *de-formación*? ¿No hay un juego inmanente al gesto y a la composición de la danza, donde las formaciones de las corporeidades trabajan por sí mismas su materia, en una *meta-morfosis* a través del juego gravitatorio? ¿No hay una temporalidad singular de este atravesamiento de la gravedad no oposicional de un tiempo que englobaría el pre-movimiento y el movimiento?

De este modo, se trataría de ver si la ligereza está fuera de la tierra, en una abstracción, en cierta exteriorización respecto al tiempo, a la gravedad. Badiou afirmaba al comienzo que si la danza era metáfora del pensamiento, era justamente por el hecho de que se intensificaba en sí misma y no desde la representación exterior de sí misma. Sin embargo, ¿no crean este antes del tiempo y este antes del nombre la expectativa de otro mundo: justamente el del tiempo y la nominación? Complejidad renovada de esta imagen de la bailarina como musa metafórica de la filosofía a través de esta tensión de este más allá que tendería a constituirse entonces en una exterioridad.

Queda más claro que nunca el desafío que la danza arroja a la filosofía: pensar una inmanencia que no obstante tiene su lugar, y una fuga en el tener lugar que no es abstracción. Como si la metáfora fuera una operación de desplazamiento en esta relación gravitatoria en la cual algo de-afuera viene a insertarse, aun inmóvil, en el tiempo como duración, antes que una imagen abstracta que representa el acto de pensamiento puro e ideal. Este texto de Badiou sobre la danza reencuentra muy precisamente la tensión de un encuentro entre filosofía y danza, entre una imagen metafórica de la ligereza como pureza de un pensamiento que se abstrae de las condiciones comunes de pesantez, de tiempo, y de nombres, y una realidad en movimiento de un cuerpo reconvocado al ejercicio filosófico sobre la tierra.

Valéry

El trabajo que Paul Valéry lleva adelante sobre la danza retoma este motivo de la ligereza, pero también allí de manera compleja, tanto en su estudio sobre la danza de 1921 encargado por la *Revue Musicale* como en su obra sobre *Degas, danza, dibujo*, escrita en 1936. Así, en el momento de «hacerse una idea lo suficientemente clara[24]» de lo que es la danza a fin de introducir a su trabajo sobre las pinturas de Degas, Valéry escribe:

> «[...] la más libre, la más ligera, la más voluptuosa de las danzas posibles se me apareció sobre una pantalla en la que se mostraban grandes medusas: en absoluto eran mujeres y no danzaban[25].»

La medusa representa para él la bailarina perfecta, por el hecho de que «no es una mujer y no danza», para retomar lo que su maestro Mallarmé dice de la bailarina[26]. Además del problema planteado por esta referencia que deshace a la bailarina de su realidad de mujer, hace falta subrayar nuevamente que la descripción de la bailarina como emblema de ligereza determina de igual modo su función metafórica.

De la misma manera, en *El alma y la danza*, Valéry imagina un diálogo entre Erixímaco, Fedro y Sócrates en torno de la imagen de la ligereza y del problema de la metáfora: para Sócrates, «ella es una mujer que danza, y que dejaría divinamente de ser una mujer, si pudiera obedecer al salto que hizo hasta las nubes[27]». Aquí también la determinación del salto a consumar, la pesantez, conduce a la bailarina hacia una realidad común[28], la de ser una mujer. Pero al mismo tiempo, a través de esta

[24] Paul Valéry, *Degas, danse, dessin* (1936), éd. Gallimard, Paris, 1965, p. 21.

[25] Paul Valéry, *Degas, danse, dessin*, op. cit., p. 27.

[26] Stéphane Mallarme, «Crayonné au théatre», op. cit., p. 192-193

[27] Paul Valéry, *L'âme et la danse* (1921), ed. NRF Poésie/Gallimard, 1970, p. 113.

[28] La pesantez sería entonces aquello que vuelve común: a la vez en el sentido de banal y de compartido entre todos.

determinación de la gravedad como denominador común de nuestras existencias, ¿no es la bailarina «ese movimiento misterioso que, por el rodeo de todo lo que sucede, me transforma incesantemente en mí mismo [...][29]»? Aun cuando la forma del diálogo permite una multiplicidad de evocaciones más que una definición unívoca de la danza, es claro que para Sócrates, la bailarina Actité, por sus actos y en especial por su relación con la gravedad, transforma más directamente de lo que representa. Por el hecho mismo de no poder ser ese vuelo ideal, ella efectúa una metáfora que no es abstracción, sino transformación en sí misma, de sí misma por sí misma en el desajuste del salto que reconduce sobre la tierra, ya ahí en una experiencia de la duración que cambia y transforma. Por el contrario, para Fedro, ella es representación, imaginada, en particular del amor, y es por ello que da a pensar:

> «Que la danza de Actité no represente nada, y que no sea, sobre todo, una imagen de los arrebatos y de las gracias del amor, es algo que encuentro casi insoportable de oír...[30].»

La danza daría a ver entonces no las transformaciones que Sócrates sentía, sino arrebatos de gracia que mediante sus representaciones abstraen las miradas que se dirigen hacia ellas. Las diferentes intervenciones del diálogo se anudan en buena parte alrededor de la cuestión de la representación y de la ligereza, haciendo jugar el rol metafórico de la danza entre representaciones y transformaciones.

De manera mucho más unívoca, la evocación de las medusas en *Degas, danza, dibujo*, insiste sobre la esencia de la bailarina como imagen de la ligereza. Valéry adjunta a esta descripción, para obtener mayor pregnancia aun, la foto de una medusa, que en medio de las reproducciones de las esculturas y de las pinturas de Degas crea un extraño efecto de collage.

[29] Paul Valéry, *L'âme et la danse*, op. cit., p.113.

[30] Ibid, p. 134.

> «[...] estas criaturas disponen del ideal de la movilidad, distienden y concentran allí su radiante simetría. Nada de suelo, nada sólido para esas bailarinas absolutas; nada sólido, tampoco, en su cuerpo de cristal elástico, nada de huesos, nada de articulaciones, de ligazones invariables, de segmentos que se puedan contar [...][31].»

Valéry explicita la esencia de la bailarina como ligereza absoluta, movilidad en todos los sentidos. Y más aun, esta ligereza implica aquí la ausencia de todo suelo, de toda solidez exterior, como de toda solidez interior: cuerpo sin huesos, sin articulaciones. El lazo entre gravedad y esqueleto es fundamental y la ilusión de una abstracción absoluta de la gravedad es tan increíble como la imagen de un cuerpo sin esqueleto. La danza, relacionada aquí con su esencia de ligereza, es un movimiento sin suelo y sin huesos, sin nada sólido. Sin embargo las prácticas de danza que pondrán por delante –y sucede muy pronto en el siglo XX[32]– el contacto con el suelo y la gravedad en el movimiento danzado, insistirán igualmente sobre los huesos y las articulaciones como operadores del movimiento, que dan fluidez y dirección al movimiento.

De este modo haría falta, para que se aproximen lo más posible a dicho ideal de las medusas, que las bailarinas hagan olvidar su esqueleto y el parqué. Hay que subrayar que lo que interesa a Valéry en el hecho de no ver en estas bailarinas-medusas suelo, ni huesos es perder la medida y el número del movimiento: no hay «segmentos que se puedan contar». La variabilidad indefinida de las uniones entre partes no medibles a través de cifras sería una esencia de la danza garantizada por la ausencia de sólido, por una ligereza que al mismo tiempo se abstrae de las cargas del suelo y del esqueleto. Se dibuja entonces un desafío particular de aquello que se anuncia como la complejización de la binaridad entre pesado y ligero: ¿existe una relación posible del cuerpo con la gravedad que, sin abstraerse de las condiciones de la pesantez, al tiempo que trabaja y percibe a través del suelo y de los huesos, permanece incontable en sus movimientos, no medible cuantitativamente y exige otra captación, cualitativa? Variación

[31] Paul Valéry, *Degas, danse, dessin*, op. cit., p. 27.

[32] Cf. a propósito, por ejemplo, los trabajos de Rudolf Laban.

sin fin de las ligazones, cambio continuo de elementos no segmentados, tales serían los retos de un pensamiento que desvía la oposición de lo pesado y de lo ligero a partir de las prácticas encontradas en el cruce entre la danza y la filosofía.

Y si ya aquí, en la danza clásica que describe Valéry, los saltos, las piruetas, las semipuntas conspiran quizá en hacer olvidar la gravedad y el suelo, desde el momento en que uno desplaza un instante esa mirada sobre la danza, sea para ir del lado de la ejecución del movimiento, desde el punto de vista de la práctica y de la efectuación del movimiento, o bien del lado de la pintura de la danza, de la mirada concreta de pintor que Degas dirige sobre la danza, la relación con el peso, con la gravedad, con el suelo, se vuelve fundamental y ya no se deja captar en la oposición ideal entre lo pesado y lo ligero. Cuando Valéry pasa de su tentativa de definición introductiva de la danza a su trabajo preciso de mirada dirigida sobre la pintura de las bailarinas de Degas, la binaridad que opone lo pesado del suelo y del esqueleto a la ligereza de las bailarinas y de las medusas no funciona más. Así, algunas páginas más adelante, cuando hable de las pinturas y ya no de la danza definida en sí misma de manera abstracta, Valéry invertirá este olvido de los suelos por su presencia fuerte:

> «Degas es uno de los raros pintores que han dado al suelo su importancia. Tiene suelos admirables.
>
> A veces, toma una bailarina de muy arriba, y toda la forma se proyecta sobre el plano del escenario, como se ve un cangrejo sobre la playa. Esta decisión le permite vistas nuevas e interesantes combinaciones.
>
> El suelo es uno de los factores esenciales de la visión de las cosas[33].»

En su pintura de la bailarina reproducida en la misma página (*Danseuse sur la scène*, 1876) como en otras pinturas de la misma época (*Danseuses à la barre*, hacia 1876[34]), Degas atribuye una importancia

[33] Paul Valéry, *Degas, danse, dessin*, op. cit., p. 91.

[34] Ibid, p. 222.

fundamental al suelo, al parqué de baile. ¿No es Degas, dirigiendo una mirada atenta, concreta, a las bailarinas durante todo su trabajo (y no solamente la noche de la representación: observa a las bailarinas calentando en las barras, estirándose, en los camerinos, etc.), quien ve la importancia fundamental del suelo para la danza, para su efectuación? Entonces, en el momento de pintar la danza, Degas tiene una captación que no busca en absoluto hacer olvidar el suelo, y Valéry construye a su vez toda su mirada a partir de dichos suelos. El suelo, explica Valéry de manera muy precisa, es entonces un plano en el que se combinan los aspectos en una nueva visión de la bailarina, ya no solamente por sí misma y no tanto por lo que representa, sino por lo que proyecta sobre dicho plano. Valéry precisa que es por el rol que juega el suelo en la reflexión de la luz: no tanto entre las diferentes extensiones de colores que actuarían por sí mismos y serían comparados entre sí por un juego de semejanza y de desemejanza sobre un fondo homogéneo (*diferencia*), sino en el seno mismo de una *diferenciación* (percibida en su heterogeneidad), como desplazamiento de la composición de esta forma hacia una reflexión de todas las intensidades del espacio. Es el suelo el que da a ver esta infinita «variación» no medible, que no pasa por la comparación de «segmentos» entre sí, aquello que justamente reprochaba antes al suelo y al esqueleto:

> «El suelo es uno de los factores esenciales de la visión de las cosas. De su naturaleza depende en gran parte la luz reflejada. Desde el momento en que el pintor considera el color, ya no como cualidad local que actúa por sí misma y por contraste con los colores próximos, sino como efecto local de todas las emisiones y reflexiones que tienen lugar en el espacio, y que se intercambian entre todos los cuerpos que contiene; desde el momento en que se esfuerza por percibir esta sutil repercusión, por servirse de ella para dar a su obra cierta unidad completamente diferente a la de la composición, su concepción de la forma ha cambiado[35].»

[35] Ibid, p. 91.

Las emisiones y reflexiones constituyen entonces un campo de fuerzas que vibran en «sutiles repercusiones» del movimiento de la luz y *de-forma* la persistencia inmóvil; la presencia del suelo permite el movimiento, «intensificación en el lugar», en la propia pintura. El suelo ofrece a la danza ese plano sobre el cual se proyecta el diagrama de los cuerpos en movimiento, el plano cero de las intensidades en curso, que se colorean. Tomar en cuenta ese suelo, aquí en la pintura de la danza, allí en su pensamiento, es poner el acento sobre su *de-formación* como diferenciación. La concepción de la forma ha cambiado por ello, es movida por la fuerza de estas emisiones y de estas reflexiones entre los cuerpos. Al pasar por el suelo, la danza es *trans-formación* y es *trans-formada*, metáfora singularmente desplazada del ideal de la ligereza abstractiva.

El suelo permite captar esa «sutil repercusión» de las fuerzas intercambiadas entre los cuerpos, aquí al nivel de la pintura del trabajo de la danza. Se dibuja entonces un paralelo con otra «sutil repercusión» en curso en la danza: la de las fuerzas de las relaciones de masas, del vínculo entre el cuerpo en movimiento y la tierra, en su contacto con el suelo. En esta expansión del suelo que recibe las proyecciones vibratorias del diagrama de los movimientos de la bailarina de Degas, se podría ver el lugar donde se proyectan las relaciones gravitatorias, el anclaje de sus movimientos, su lazo particular con la gravedad en su contacto con el suelo.

Es incluso Fedro, aquel que un poco antes veía la representación ideal del amor, quien paradójicamente enunciará mejor, en el diálogo *El alma y la danza*, este lazo de la danza con el suelo, tomado también allí en una transformación de su mirada sobre la danza:

> «Pero, ahora, ¿no parecería que ella teje con sus pies un tapiz indefinible de sensaciones?... Ella cruza, descruza, trama la tierra con la duración...[36].»

La bailarina es entonces descrita a través del entretejido de sus pies con la tierra, lo cual hace aparecer el movimiento danzado allí donde

[36] Paul Valéry, *L'âme et la danse*, op. cit., p.127.

sus «sensaciones» se mezclan con sus formas. Fedro habla entonces a partir de las sensaciones de la bailarina y de su gesto, y la relación con la tierra adquiere allí toda su importancia. A través de su relación con el suelo, la danza se vuelve composición de percepciones: en Nietzsche era la escucha de los pies que portan los oídos, aquí es el tejido de las sensaciones.

Los pies en movimiento se ligan a la tierra, y por ello mismo al tiempo, a la duración, como si en ese entretejido de los pies con el suelo que entremezcla los hilos del cuerpo y del espacio se inmiscuyera ya el hilo rojo del tiempo, de un tiempo cualitativo. El uso del término «duración» recuerda que Valéry es un íntimo lector de Bergson, quien, desde 1889, ha desarrollado este concepto en su *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia.* Que el raudal de la duración pueda ser tejido, enredado, con los polvos de la tierra y las sensaciones de los pies, he aquí lo que abre una relación muy fuerte entre contacto con el suelo, relación gravitatoria, danza y duración; las sensaciones se entretejen con la multiplicidad de los polvos del suelo y «trenzan» la heterogeneidad de la duración. Sensaciones que trabajan directamente la duración a través de la tensión gravitatoria que habita la danza.

Las modificaciones de esta tensión entre importancia del suelo y esencia de ligereza en el seno mismo de los textos de Valéry hacen variar las metáforas que presiden el encuentro entre la filosofía y la danza. De una abstracción ideal en la metáfora de la metáfora que son las medusas, a un anclaje en la duración entretejida con el suelo, se efectúa en Valéry una rica variación de las metáforas en las numerosas páginas que consagra a la danza.

A menudo la danza constituye en primer lugar para los filósofos una imagen inspiradora de la ligereza como desapego, de aquello que no obstante está ligado de manera más íntima al cuerpo en su propio movimiento, pero que parece escapar a la pesantez y proporcionar así una metáfora ideal del pensamiento ligero, fluido y puro. Sin embargo, desde el momento en que el trabajo se vuelve más atento a la efectuación del gesto, al trabajo de la danza, a la construcción de la mirada sobre la danza, la relación se complica, y el panorama filosófico no se

conserva unívoco. Las relaciones con la danza parecen de inmediato más complejas, prueba de que el trabajo de lectura atenta teórico-práctica debe consagrarse a recoger esos matices.

Nancy

En la filosofía contemporánea, Jean-Luc Nancy es una figura singular de un filósofo que ha captado el peso de la danza en el pensamiento, a través de encuentros continuos con aquellos y aquellas que *hacen* la danza. Más ampliamente, su filosofía se ha planteado la cuestión del peso del cuerpo[37], elaborando un pensamiento que busca pensar el *sentido* con la materialidad de los *sentidos*, tanto en su escritura, como en su experiencia de hacer filosofía. Marc Grün realizó un documental sobre él explícitamente intitulado *El cuerpo del filósofo* que mezcla la experiencia de trasplante de corazón que Nancy sufrió y el ejercicio de su pensamiento. Ha colaborado con diferentes coreógrafas: con Catherine Diverrès en torno del texto *Corpus*[38], y con Mathilde Monnier, en torno de la escritura a dúo y de presentaciones públicas[39]. La obra *Aliteraciones*, que da continuidad a un espectáculo del mismo nombre, es la ocasión de un desplazamiento en el encuentro; ellos se levantan y caminan lado a lado, se ponen en camino juntos: «luego de la experiencia de levantarse y de caminar. Perder la adherencia al suelo y al lugar fijo[40].»

[37] El título habla por sí mismo: *Le poids d'une pensée*, éd. Le Griffon d'argile, Québec, 1991.

[38] Jean-Luc Nancy, *Corpus*, (1992), éd. Métaillè, Paris, 2000.

[39] Un espectáculo: *Allitérations*, creado en 2002. Algunas obras: *Dehors la danse*, éd. Rroz, Lyon, 2011; «*Seul(e) au monde*, dialogue entre Mathilde Monnier et Jean-Luc Nancy» (pp. 51-62), en Claire Roussier (dir.), *La danse en solo, Une figure singulière de la modernité*, éd. Centre Nacional de la Danse, Pantin, 2002; y *Allitérations. Conversations sur la danse*, con Mathilde Monnier, éd. Galilée, coll. Incises, 2005.

[40] Mathilde Monnier y Jean-Luc Nancy, *Allitérations. Conversations sur la danse*, op. cit., p. 22.

Ya allí, la danza es acción real, experiencia de pensamiento. Y lo que es más importante, es primordialmente caminata y ontológicamente desplazamiento; y allí también Nancy cuenta:

> «De inmediato surge un asunto (no digo una cuestión) de sentido, en el sentido de: manera de sentir la tierra y su cuerpo encima; puesto estirado o aplastado, a reptar, erguido sobre sus pies, descansando en el suelo solo por un poco de piel y de tiempo, desprendiéndose tendencialmente, saltando, brincando, sin embargo no volando, no entrando en ese régimen completamente distinto de relación con la tierra[41].»

Esta inmediatez de la inquietud del «sin embargo no» se produce en la falla que abre la sensación de la relación con la gravedad. La imagen convocada es la del cuerpo estirado en el suelo, no es tanto metáfora como experiencia, imagen actuante, no simbólica sino real. La danza es entonces puesta en juego como experiencia concreta, no a través de la imagen de la bailarina. No hay sujeto y objeto bailarina; siquiera hay sujeto en la frase; solo un «asunto» que surge, entre la danza y la filosofía: ellas tienen un asunto. El encuentro de la filosofía con la danza la hace hablar entonces de inmediatez, de tierra, de pies (así los talones de Zaratustra), de piel en contacto y de tiempo, de duración y por último, de tendencia.

De nuevo, este «asunto» es gravitatorio, entre ligereza y anclaje en el suelo, que no se oponen. Agita la principal inquietud que la danza provoca en el filósofo:

> «En suma, todo pasaría entre enterramiento y vuelo: ni uno ni el otro, sino una tensión entre los dos[42].»

Lo que se juega para un filósofo alrededor de este tema de la gravedad, es siempre y todavía su inserción en el mundo, el ejercicio del

[41] Idem.

[42] Idem.

pensamiento como experiencia de la realidad, y los lazos que se anudan allí y se retuercen. Es la tendencia de la danza como metáfora a crear un afuera del tiempo, lo cual hacía que ella fuera, para Badiou, esencialmente «retención». Nancy usa también este término, para adelantar que la danza no está en ningún exterior:

> «Y ella [la danza] mantendría, haría funcionar en ella la tensión de esta retención. La danza haría ser al mundo de la manera más estricta: ni por debajo, ni por encima, ni más acá, ni más allá, sino justo en el mundo[43].»

La retención no es una extracción del mundo, es esa apertura-entre, que fuerza el contacto atento con la gravedad. Se anuda la cuestión de saber cómo la danza en tanto que es experiencia sensible de la gravedad, pone en juego en el mundo cierta inmediatez, al tiempo que mantiene una tensión que la atraviesa, que es el lugar mismo de la producción del gesto. Hay una apertura[44*] que fuerza un desplazamiento en el pensamiento. Pero esta retención no es sobreañadida, es intrínseca a la danza en el sentido en que el cuerpo jamás está dado completamente en su gesto, el cual sin embargo compromete todo el cuerpo pero no lo revela enteramente. ¿No sería en efecto lo propio del cuerpo ser la realidad más radical, y al mismo tiempo, estar siempre parcialmente oculto?

El encuentro entre la danza y la filosofía obliga a pensar esta experiencia sensible de la gravedad como anclaje en el mundo, y el pensamiento sería entonces fuerza de desplazamiento de los conceptos. Hacer una filosofía con la danza, es poner el pensamiento a prueba de su anclaje en el mundo. Aquello que la danza produce en el pensamiento: el eco de un cuerpo *pe(n)sante*, situado allí donde el pensamiento no tiene acceso

[43] Ibidem, p.23.

[44*] El término francés *écart* atravesará todo este libro. Alumbrado por la propia práctica-pensante de la autora, deviene en última instancia casi intraducible en un único término castellano, debido a sus múltiples (y misteriosas) determinaciones, optando este traductor por varias de sus traducciones posibles según el contexto, casi siempre «apertura», «brecha» o «desviación». (N. de T).

al peso del sentido, en ese «discordio entre el peso y el pensamiento, que efectúa todo el peso del pensamiento[45]». A través de la danza y de la presencia del cuerpo, Nancy puede, especialmente en un libro como *Corpus*, pensar el ser ahí. Pero este ser ahí, vuelto de su asunto con la danza, hace correr a la filosofía cierto riesgo de abstracción de la danza como imagen absoluta; absoluto que hallaría su sentido, creemos, en su vuelo ideal en el sentido de una abstracción. Allí también, la tensión, compleja y múltiple, entre la imagen y el cuerpo de la danza que ve el filósofo está siempre en acción, escapando a la binaridad primaria de lo pesado y de lo ligero. Y la efectuación, la práctica de la danza, deshace concretamente con un gesto esta oposición a través de la experiencia sensible de la gravedad.

En estos hilos tendidos entre filosofía y danza en torno al problema de la gravedad, Nietzsche insiste sobre los pies y el caminar como «oídos» de la bailarina y lugares de la danza, de su risa furiosa y de sus aceleraciones. Badiou ve en la danza la metáfora del acontecimiento para el pensamiento, en un paisaje que invierte las cargas y las ligerezas, a través de la inmanencia de ese momento justo antes del gesto, fuera de tiempo cargado de sentido sin «nombre». Valéry da toda su consistencia al desafío del problema del movimiento de las bailarinas sin «número», el de los suelos como lugares intensivos de las «sutiles repercusiones» de los cuerpos de las bailarinas, y el de los pies de las bailarinas que tejen con el suelo una duración de sensaciones. Y Nancy piensa el cuerpo danzante como ser ahí, ni en vuelo por encima del suelo, ni impreso bajo la superficie de la Tierra: cuerpo pensante y cuerpo pesante, compartido tanto por las prácticas de la danza, como de la filosofía.

Así, la filosofía, en sus pocas declinaciones fundamentales en cuanto a la danza, no se limitó a un uso de la bailarina como reflejando la imagen de su supuesta elevación en sobrevuelo. Ha encontrado en la danza, en las bailarinas, una verdadera configuración de las relaciones entre el pensamiento y el mundo, que, en lugar de un sobrevuelo de las cosas por el pensamiento, identifica una relación con el suelo, con

[45] Jean-Luc Nancy, *Le poids d'une pensée*, op. cit., p. 3.

los basamentos que se pretenden tomar en él, con la sustancialidad que se le presta, con situaciones más efectivas que en él se experimentan y se pueden inventar.

Cuanto más cerca de los desplazamientos concretos que operan en la efectuación de la danza, la filosofía se ve obligada a pensar en el curso del tiempo de su efectuación, de sus aceleraciones, de sus giros y desvíos de las categorías de su ejercicio; su «andar». La filosofía podría proseguir largamente su asunto con la danza sobre los terrenos de la temporalidad y de la sensación. ¿Qué sería entonces hacer una filosofía que extrae en la danza, en sus desarrollos estéticos pasados y presentes así como en su experimentación concreta, no la metáfora de un pensamiento que se abstrae de la pesantez de las condiciones del mundo, sino la metáfora que se efectúa como desplazamiento anclado en la realidad, «atravesamiento» de una relación siempre ya en curso de la masa implicada de mi cuerpo con la masa de la tierra?

De la metáfora de la ligera a la experiencia de la gravedad

El rápido trayecto por esta danza no menos rica que compleja de los filósofos esboza un campo de tensiones en el que se anuda la relación con la gravedad, al torcer la oposición simple entre pesadez y ligereza, y al adoptar en la torsión las cuestiones de tiempo, de duración y de inmanencia. Lejos de pretender establecer una exhaustividad de los casos de la danza en la filosofía[46], el pasaje por las cuatro referencias filosóficas ha definido un problema: la danza no puede pensarse desde la filosofía como la ligereza de una abstracción que constituiría su esencia en una oposición con la pesadez. Conjuntamente, uno no podrá pensar la danza sin entrar en ella, a pleno pie. Si existe metáfora, no

[46] Para un trabajo sobre la presencia de la danza en la filosofía estética remitimos a Frédéric Pouillaude, *Le désoeuvrement choréographique. Étude sur la notion d'oeuvre en danse*, Tesis de doctorado en filosofía bajo la dirección de Catherine Kintzler, Université de Lille III, noviembre de 2006. En especial la primera parte «La filosofía de la danza o el ausentamiento de las obras». Frédéric Pouillaude, *Le désoeuvrement choréographique. Étude sur la notion d'oeuvre en danse*, Vrin, Paris, 2009.

deberá buscarse del lado de una retórica de la ligereza tendiente a una elevación aristocrática, ni del lado de una imagen fija de un cuerpo, sino en el desplazamiento que implica, en la tensión concreta entre los dos términos de la metáfora, siendo «metáfora viva[47]». Al deshacerse de su operación retórica de abstracción, la metáfora se ancla en otras efectuaciones: un desplazamiento concreto, en el que un movimiento de atravesamiento de la pesantez abre sus propios desplazamientos a los contextos socio-políticos en lugar de abstraerse de ellos.

Que la experiencia estética de la gravedad salga de la oposición entre lo pesado y lo ligero, es algo que Schopenhauer señala en un arte que a priori no tiene nada que ver con la danza, el arte arquitectónico. La arquitectura, extrañamente el primer arte del que trata Schopenhauer en el libro III de *El Mundo como voluntad y representación*, es esencialmente materia (la piedra pesada) y pone en juego concretamente esta tensión. Las cualidades con las cuales compone la arquitectura son entonces las de «la pesantez, la coherencia, la resistencia, la fluidez, la reflexión de la luz, etc.[48]». En un raro eco con la danza –que le permite salir definitivamente de un icono de la ligereza abstracta–, las construcciones arquitectónicas «desde el punto de vista simplemente artístico[49]», están tomadas entre la pesantez y la resistencia a esta, y su arte consiste en volver sensible el giro (la torsión, la desviación [*écart*]), de aquello que ya no es una simple oposición binaria.

> «Puesto que, a decir verdad, es la lucha entre la gravedad y la resistencia la que constituye por sí sola el interés estético de la bella arquitectura; hacer destacar esta lucha de una manera compleja y perfectamente clara, esa es su tarea. He aquí cómo la cumple: ella impide a dichas fuerzas indestructibles seguir su camino directo y ejercerse libremente: las desvía para contenerlas; prolonga así la

[47] Cf. Paul Ricoeur, *La Métaphore vive, op. cit.*

[48] Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, Alianza, Madrid, 2010, libro III, parágrafo 43.

[49] Idem.

> lucha y vuelve visible bajo mil aspectos el esfuerzo infatigable de las dos fuerzas. [...] Por tal motivo, gracias a esos desvíos forzosos, gracias a esos obstáculos, las fuerzas inmanentes a las piedras brutas se manifiestan de la forma más clara y más compleja.[50].»

En esta lucha que desvía la oposición al reflejarla en direcciones múltiples, se dan a ver imbricaciones de la materia con las fuerzas en movimiento. La claridad de esta descripción de la tensión gravitatoria vuelta sensible a través de los juegos de la materia desviados de la oposición entre lo pesado y lo ligero deja aparecer la danza entre las líneas de la arquitectura como juego de fuerzas gravitatorias. Esta captación de la danza a través de la arquitectura, además de los desarrollos completamente interesantes de trabajos que mezclan los dos artes en el trabajo escénico o por ejemplo en el trabajo sensible sobre el esqueleto como arquitectura, abre un camino de aproximación entre la danza y las demás artes, distinto al que habitualmente se hace con el teatro y particularmente en la expresión de personajes.

Al captarla en esta tensión que no es oposición, la danza ya no puede ser definitivamente una metáfora ligera para un pensamiento abstracto, y se da, al mismo tiempo clara y compleja, en un terreno de efectuación de las fuerzas multidireccionales propias a la materia atravesada por la pesantez. Su arte no es entonces el de la metáfora retórica abstracta, ni el de un simple desplome consensual en las leyes del mundo, sino que vuelve sensible los exigentes desvíos de una tensión siempre cambiante, que dura necesariamente el tiempo de sus desvíos. La metáfora declina, en este juego gravitatorio de la danza mirada por la filosofía, como anclaje-desplazamiento, metamorfosis, *atravesamiento*; y si se trata entonces de un atravesamiento al bies, es justamente de los más concretos y temporales[51].

[50] Ibidem, p. 275-276.

[51] Referencia desviada y puesta en tensión por la experiencia gravitatoria y la inquietud temporal de aquello que Nancy llama danza como *atravesamiento*. Si el presente atravesamiento es el movimiento siempre en curso que sale diagonalmente de la oposición entre pesado y ligero, ella retoma, a su vez, al

El paisaje común identificado aquí en este encuentro entre danza y filosofía es el de la gravedad que define la atracción de las masas, para nosotros la pesantez terrestre. Al salir de la simple medición que compara y opone lo pesado y lo ligero, los cuerpos en danza hacen la experiencia de la gravedad, y a través de ella, la de la variación cualitativa de la sensación del juego de las masas y de las relaciones de fuerza de los pesos. La inquietud de Valéry cuando miraba la danza era la de decir su inconmensurabilidad –de los desplazamientos en el espacio como fuerzas de la gravedad–. Ahora bien al articular la variación cuantitativa de las magnitudes físicas que pueden medir las masas con la variación cualitativa de esta relación gravitatoria, la experiencia de la gravedad constituye la materia inconmensurable del trabajo de la danza, no tanto, una vez más, en una oposición con las condiciones de la pesantez, sino en un atravesamiento siempre en curso, jamás totalizado, de las fuerzas y de las sensaciones en movimiento. El trabajo

bies eso que Nancy identifica como el «asunto» de la filosofía con la danza: «Se dice demasiado poco cuando se dice que el material, el médium o el objeto de la danza es el propio cuerpo, y que eso definiría su singularidad entre las artes: en realidad, el objeto es el atravesamiento del cuerpo, su trance. ¿Atravesamiento por dónde? Quizá por nada, o por una energía, o por una gracia –pero, sea cual fuera la palabra, atravesamiento del cuerpo por lo incorporal que lo retira de su organización y de su finalidad de cuerpo. El cuerpo se convierte en lo incorporal de un sentido que sin embargo no existe en otra parte que a través del cuerpo. Un sentido *en* atravesamiento antes que un sentido *del* atravesamiento, y aun, si quieres, un sentido atravesado en el sentido o en los sentidos, un sentido en trance. La «escapada» del sentido, o bien la escapada de sentido, es el trance, y la danza aguanta el trance, como se dice «aguantar el golpe», al tiempo que lo retiene, pero reteniéndolo justo sobre el borde, en el límite.» Cf. Jean-Luc Nancy y Mathilde Monnier, *Allitérations, Conversations sur la danse*, op. cit., p. 60. Pero ¿no hay en este asunto un atravesamiento de la pesantez, una experiencia corporal ella misma, que pone a veces en camino de la desorganización del cuerpo, una experiencia de la gravedad justamente, de la atracción de la materia, y atravesamiento de una temporalidad que desorganiza? Un atravesamiento de los sentidos donde *eso* escaparía en un sentido, y al mismo tiempo inmanente, del tejido heterogéneo de esta temporalidad singular. En todo caso es este medio del asunto entre danza y filosofía lo que es problemático en el encuentro.

de atención perceptiva en torno de esta sensación permite enriquecer la paleta de cualidades de esta relación gravitatoria.

Estirada sobre el suelo. En el campo de la pesantez, dos cuerpos se atraen: mi cuerpo y la Tierra. La magnitud de las masas definidas por esta atracción es proporcional a sus tamaños. Mi cuerpo es atraído por el cuerpo de la Tierra, e, infinitesimalmente, de manera inversa. A través de la ley implacable de la atracción, se juega en la arquitectura dinámica del cuerpo un agenciamiento «levitario», esqueleto, músculos, tendones, tienden hacia el movimiento. ¿Cómo me dispongo aquí y ahora sobre el suelo y cómo el suelo me sostiene? La gravedad no define un hundimiento permanente, pasivo y absoluto, no más de lo que implica una respuesta activa opuesta a la fuerza de la gravedad, sino que su experiencia abre el juego a múltiples variaciones. ¿Cuál es la cualidad del contacto? ¿Qué consistencia de la piel que hace contacto, y del suelo? Desviación de la oposición pesado contra ligero en una relación gravitatoria variable en sus disposiciones, un campo de fuerzas, «sutiles repercusiones», «tendencias» al movimiento en una multiplicidad de direcciones. Siempre, ya, eso se mueve. Las zonas de contacto que toman a su cargo el intercambio gravitatorio señalan tendencias al movimiento, algunas se actualizarán. Cada poro despunta vectores de fuerza, orientaciones a punto de efectuarse. La atención prestada a esta relación gravitatoria da a sentir la infinita variación de las direcciones, de las extensiones-retracciones, de las aceleraciones-ralentizaciones, de las cualidades sensibles. Experiencia de una materia, de una duración, de una relación, cualitativas y múltiples, continuas y cambiantes, heterogéneas y dinámicas.[52]

La relación con la gravedad cambia sin cesar y atraviesa diferentemente los cuerpos y sus movimientos. Los cuerpos en movimiento no cesan de redesplegarse por relación a su acuerdo con la gravedad y es por eso que no puede tratarse de pensar la danza a partir de un cuerpo fijo, sino de las dinámicas de movimientos. Por eso tampoco se podrá

[52] Pasaje trascrito de las notas tomadas danzando.

hablar del «cuerpo», más que al riesgo de alimentar un régimen de los cuerpos al cual escapa su dinámica, su ficción, en una palabra, su danza. Michel Bernard lo dice claramente y en toda la complejidad del problema: hace falta trabajar en el cuerpo «adoptando otra mirada y sustituyendo a ese modelo sustancialista, semiótico e instrumental, aquel reticular, intensivo y heterogéneo de 'corporeidad'[53]». La heterogeneidad dinámica de dichas corporeidades puede captarse de manera singular a través de la experiencia gravitatoria, que no tiene a ningún «cuerpo» como instrumento ni como puro objeto, y permite comprender a su vez las transformaciones de los cuerpos, de los gestos y de sus agenciamientos.

El peso se coloca como el signo de interrogación de la danza, la inquietud que atraviesa y pone en movimiento los cuerpos danzantes, que cruza el tema de las masas, en la frontera entre lo singular y lo plural... no tanto la definición de un peso, su gestión como pura oposición para obtener más ligereza, sino los arreglos siempre movientes de las fuerzas de los cuerpos en una situación de pesantez. Se hable de peso, insistiendo sobre la fuerza que resulta de la aceleración por atracción gravitatoria, o bien de masa (grave) como cantidad y densidad de materia atraída y atrayente en una relación gravitatoria (atracción universal) o como tensor de energía (relatividad general), lo que cuenta más allá de la muy frecuente confusión de las palabras es la insistencia sobre la variabilidad de las fuerzas y de las sensaciones relativas al trabajo del peso o de la masa en danza. El reconocimiento de una situación común, la pesantez, que atraviesa –e incluso constituye– los cuerpos a través de sus movimientos y las fuerzas en juego, impulsa a reconocer que el «problema» se sitúa en este asunto de pesos, a veces llamados masas, pero que en todos los casos identifica el contexto y la materia: una relación, moviente y cambiante, donde la única constante es la gravedad como relación de fuerzas.

Aquí también el problema es el de una variación de fuerzas y de sensaciones ligadas a la relación gravitatoria que abre la bisagra entre cantidades y cualidades. Metáforas concretas de las fuerzas de «peso»

[53] Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, éd. Centre National de la Danse, Pantin, 2001, p. 24.

en movimiento, la relación dinámica de las masas abre al tiempo, a la velocidad de aceleración de la danza. Así un bailarín distingue:

> «El peso, en danza, es una fuerza, la velocidad con la cual se cede o no a la gravedad, que está ligada a la percepción de nuestro cuerpo en el espacio. 'Tener conciencia del peso' como se dice, es tener la capacidad o no de ceder más o menos rápidamente a la gravedad y eso depende de la forma en la que uno se orienta en el espacio, en la que se construye o piensa el espacio con su gesto. En danza, según el contexto, un mismo peso puede sufrir variaciones de masa, dilatarse o retraerse, y uno puede buscar trabajar sobre una masa homogénea o heterogénea[54].»

El término de «masa» permite aquí para Boris Charmatz articular la percepción cambiante de la atracción de los cuerpos con la cualidad variable de la relación gravitatoria, experiencia de los cuerpos que pesan, ni absolutamente pesados ni definitivamente ligeros. Simplicidad primordial de la sensación del cuerpo sobre el suelo, que abre inmediatamente a la complejidad sensible de una multiplicidad de cualidades cambiantes, materia dinámica de una danza. «Pesos» o «masas», términos a veces diferenciados, a menudo utilizados de manera indistinta, insisten sobre la variabilidad de la experiencia de la gravedad, complejización de la «simple» oposición con la pesadez.

En su obra *Poética de la danza contemporánea*, en la cual entrega con sutileza su pensamiento de la danza, Laurence Louppe consagra un capítulo al peso, en el cual identifica una continuación plural de un proyecto que atraviesa la danza moderna y las danzas contemporáneas, en juegos de resonancias y contrastes, rupturas y sutiles filiaciones. Afirma que «no existe más que una danza contemporánea, desde el momento en que la idea de un lenguaje gestual no transmitido surgió

[54] Boris Charmatz e Isabelle Launay, *Entretenir*, éd. Centre National de la Danse, les presses du Réel, Paris, 2003, p. 42.

al comienzo de este siglo[55]». Antes que buscar la constitución de momentos históricos excepcionales y únicos sobre estas cuestiones de la gravedad, se trata de ver cómo la cuestión de la gravedad agita la danza en sus representaciones, en sus efectuaciones, en sus creaciones, en sus experiencias. El capítulo «Peso» de la *Poética de la danza contemporánea* se abre así con esta cita de Jean-Luc Nancy: «no pensamos el cuerpo, si no lo pensamos como algo que pesa[56]».

Louppe explica allí cómo ya Rudolf Laban, en su innovador trabajo de comienzos del siglo XX cuando se propone estudiar el cuerpo en movimiento y no como materia inerte –bajo la exigencia identificada claramente de la no medición del movimiento por puntos y marcas cifradas en el espacio sino en su dinámica–, identifica el peso como uno de los cuatro factores del movimiento (con el flujo, el espacio y el tiempo):

> «Entre estos cuatro factores, el más importante, el peso, ocupa un lugar aparte: es a la vez el agente y lo actuado del gesto. La transferencia de peso es lo que define todo movimiento. La cinematografía de Laban, desde los años '20, hace de ello la unidad abierta que funda todo acto motor. Pero el peso no es solo algo desplazado: él mismo desplaza, construye, simboliza, a partir de su propia sensación[57].»

El peso, o más bien su modificación, constituye a todo movimiento. Pero más aun la relación con la gravedad es a la vez efectuante y efectuado del *desplazamiento*: los modos del sentir –Louppe lo dice bien «a partir de [la] propia sensación [del peso]»– y del hacer, que definen cierta relación con la gravedad, son altamente característicos de los desplazamientos de las corporeidades estéticas, políticas, filosóficas que actúan y son actuadas en danza. La variabilidad de la relación

[55] Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, éd. Contredanse, Bruselas, 2000, p. 36.

[56] Ibidem, p. 96.

[57] Idem.

con la gravedad constituye entonces una de las maneras de pensar, de ver y de hacer el arte de la danza, tanto en las sensaciones como en las composiciones de las corporeidades que la crean. Podría constituir ciertamente el eje de lectura de una historia de la danza. Proporciona aquí en todo caso un posible ángulo de mirada sobre las lógicas de sus efectuaciones y de sus composiciones, sobre los desplazamientos que opera en su propio campo y en la frontera con otros campos.

En efecto, esta relación atraviesa los conceptos que la trabajan y que ella trabaja, y las inquietudes que la animan en diferentes momentos de búsqueda y creación. Captar los conceptos en juego a través de las experiencias de la variabilidad de la relación gravitatoria en momentos singulares de las relaciones de la danza con su contexto, tal puede ser el proyecto de aquello que sería deseable en una aproximación más filosófica que histórica de la danza. Así, el hecho de dirigir su atención de bailarín y de coreógrafo hacia el contexto de pesantez y de variabilidad de las relaciones gravitatorias caracteriza de modo particular a una generación de bailarines, bailarinas y coreógrafos de los años 1960-1970 en los Estados Unidos. Ver entonces la danza como variación de la relación con la gravedad, a partir de uno de los puntos de anclaje donde se conjugan estos dos aspectos de la «poética de la danza contemporánea»: ¿cómo la danza entiende el hecho de repensarse a partir del trabajo sobre «un gesto no transmitido», invención de una danza lo más cerca posible de la materia sensible de los cuerpos en movimiento, y ello a través de un trabajo sobre la variabilidad de la relación con la gravedad? Considerar entonces el término de *improvisación* en tanto que enuncia algo del cuestionamiento de la composición y del gesto propio de estas invenciones, antes que ciertamente como una categoría lisa y homogénea; una inquietud. Lejos de reconstruir la imagen ideal de figuras históricas a colgar en el muro de una historia lineal de la danza, tomar las medidas conceptuales de estas experiencias y creaciones, en aquello que fue dicho, visto, hecho por esta generación, y en aquello que es *re-citado*, reconstituido, reexperimentado de estos proyectos, en diferentes direcciones por algunas de las danzas de una generación actual, permite captar ciertas declinaciones fuertes de aquello que anima a la danza y teje el terreno de encuentro con la filosofía en torno de la relación con la gravedad:

> «La danza es una dinámica de metamorfosis indefinida de tejido y destejido de la temporalidad que se efectúa al interior de un diálogo con la gravitación[58].»

A través del caminar, Zaratustra penetró en la danza entre sensación y gesto, talón que toca la Tierra, un paso, una risa furiosa que pone en lucha las transformaciones del peso. Al caminar, la filosofía cruza la danza, y comparte un suelo común de las condiciones gravitatorias del mundo, y de los desplazamientos a efectuar. A través del caminar se agudiza la atención de los talones, oídos perceptivos de un bailarín, de una bailarina, que oye al moverse. A través del caminar, los pies que danzan tejen con el suelo, las sensaciones con una duración, cuerpos *pe(n)santes* sobre la Tierra.

[58] Michel Bernard, «Sens et Fiction, ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels», (pp. 56-64) en Revista *Nouvelles de Danse* nº 17, éd. Contredanse, Bruselas, 1993, republicado en Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, éd. centre National de la Danse, Pantin, 2001, op. cit., p. 95-100.

Caminar

«Los cambios que queríamos realizar concernían a la investigación del espacio, del tiempo y de la masa gracias a los sentidos utilizados en un modo de percepción periférico: el espacio se vuelve esférico, el tiempo es el presente, la masa es una orientación variable vuelta hacia la gravedad.»

Steve Paxton
«Elaboración de técnicas interiores», Contact Quaterly, invierno-primavera 1993, (pp. 61-66). Citado por Véronique Fabbri, «Langage, sens et contact dans l'improvisation dansée», en Anne Boissiere y Catherine Kintzler (dir.), *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, Presses Univ. Septentrion, 2006, p. 87.

La planta de los pies es a menudo el lugar del contacto con la Tierra. Desplegar el pie, la piel de la planta del pie es el lugar de todas las variaciones de las cualidades de apoyos y de las direcciones. Sentir las direcciones abiertas a cada paso.

Caminar «normalmente», posando ante todo el talón, en una conexión inmediata con el suelo; el caminar clásico, ligero y silencioso, tiende a acometer el paso por la punta del pie. Cambios que penetran por el caminar, por los pies que se posan sobre el suelo y plantean la cuestión de lo común del arte.

Se camina... Al caminar, se hibridan el caminar de la calle, el caminar en un estudio, el caminar en escena. Intrusión de anónimo y de singularidad del trayecto, que se reconoce en los pasos en las escaleras: a la vez común y singular.

Entrar en el escenario y caminar, tender el hilo entre el caminar cotidiano y el movimiento danzado: a menudo la mirada es determinante en el desarrollo de este hilo que se convierte en un terreno de juego entre tensión de la representación y distensión del gesto cotidiano, del cuerpo cotidiano. Es que la

conexión entre mirada y caminar se hace habitualmente en la dirección hacia la cual uno se dirige; este caminar transpuesto sobre el escenario o al menos en público desata quizá más fácilmente esta conexión direccional, intencional, en una atención sensible donde la mirada tanto como el caminar es menos unidireccional que expansivo[1]*. Hacer como si en todo momento pudiera ir y ver en cualquier –otra– dirección. Expansión periférica de la mirada y del caminar a través de mi atención abierta sobre los apoyos y las redisposiciones corporales gravitatorias. Camino y abro mi atención a los apoyos, conciencia sensible que se amplifica al pasar por el intersticio de ese detalle.*

Camino en el presente, dejo rolar mis pies sobre el redondeo espeso de la tierra, la imaginación es sensación en la danza. El caminar subraya, a diferencia de la carrera o del salto que simulan escaparle, la continuidad de mi relación gravitatoria, hay siempre una parte de mi cuerpo en contacto con el suelo, sin tener que golpear talones, por el simple des-pliegue del pie. El rolar como experimentación de una continuidad de la sensibilidad de la relación gravitatoria. El simple rolar, el rolar de los pies que caminan, donde a cada paso se reorganiza todo el esqueleto, se actualiza esa apertura [écart] *de una torsión gravitatoria-levitaria. A cada paso un desplazamiento, del centro de gravedad, desde el compromiso de toda mi masa con la masa de la tierra, cada paso entremezcla pies y polvo, que desplaza en un surco su encuentro fecundo a una legua de allí.*

Un paso de lado, el gesto inaugural de *El Año 01*[2]*: algunas personas, al dar un paso de lado, llevan un pedazo del mundo con ellos, «tiran el mantel al partir», porque su peso está plenamente comprometido en la realidad presente. No una toma de distancia, sino un desplazamiento, un descentramiento del juego, articulado entre el centro de gravedad y los centros del mundo.*

El paso es mucho más el intervalo que el punto, la relación gravitatoria se abre a la continuidad del tiempo en un caminar que no termina, en un

[1] «Concretamente, este esquema postural se organiza en lo esencial alrededor de la relación con el suelo mediante el funcionamiento del pie y de sus diferentes sensores de presión, de la mirada (en especial la mirada periférica) y del oído interno», Hubert Godard y Patricia Kuypers, «Des Trous Noirs. Entretien avec Hubert Godard», Revista *Nouvelles de Danse* nº 53, Bruselas, 2006, p. 70.

[2] *L'An 01*, realizada por Jacques Doillon, Gebe, Alain Resnais y Jean Rouch, UZ Production, 1973.

paso que jamás ha terminado; el pie que se levanta proyecta ya su trayectoria hacia el suelo, donde se posa al mismo tiempo que el otro pie levanta el talón. Indivisibilidad de un paso, y de todo un caminar, de «algunos segundos, o días, o meses, o años: poco importa[3]*»; eso rola caminando.*

Y el filósofo de Königsberg camina en el fondo de la escena, como la cuestión renovada sobre el lazo íntimo entre los conceptos y nuestros pies que caminan, filosofía en curso.

Al caminar es una huella la que abre un terreno compartido, es el movimiento común, banal, común, a compartir, común, de a varios.

¿El caminar en común?

Proxy, 6 de julio de 1962, Judson Church, New York.

> «Y ellos caminan. Steve Paxton se dará cuenta de manera retrospectiva de la importancia capital que tiene para él en la época la caminata. Ella contiene toda una gama de movimientos extraños a la danza, así como una ausencia de jerarquía y un comportamiento escénico a la vez distendido y lleno de autoridad. Se convierte en el leitmotiv del enfoque democrático de Steve Paxton, puesto que todo el mundo camina, también los bailarines cuando no están «en escena». El caminar teje lazos de empatía entre bailarines y espectadores, ofrece la distribución de una experiencia abierta a las particularidades y a los estilos personales. No hay una manera *única* de caminar, no hay manera única que sea correcta[4].»

A partir de 1961, Steve Paxton presenta *Proxy* –que enseguida formará parte del primer concierto del Judson Dance Theater[5]– donde

[3] Henri Bergson, *La Pensée et le Mouvant*, PUF, Paris, 1998, p. 159.

[4] Sally Banes, *Terpsichore en baskets. Post-modern dance*, éd. Chiron, Paris, 2002, p. 108.

[5] Colectivo de bailarines, bailarinas y coreógrafos que, de 1962 a 1964, se reúnen –en una antigua iglesia, de allí su nombre– como resultado de un taller

son incluidos momentos de caminar simple, en tanto movimiento no especialista, común. Incluir el caminar cotidiano en la danza es querer cuestionar lo que hace la danza, desde una especialización, desde un virtuosismo, hacia una experiencia sensible que se comparte: el caminar. A través de una empatía, cinestésica, los espectadores sienten una comunidad de movimientos posible, y se desplazan conjuntamente, alejándose de aquello que Paxton criticaba en ocasión de otros espectáculos de danza, e incluso de los de Cunningham: «los espectadores corren el riesgo de salir de los espectáculos con la impresión de que sus propios movimientos no tienen ningún interés». Este cuestionamiento de la relación entre la propia movilidad de los espectadores y la de la danza exige desde entonces para esa generación, como en otros momentos, el proyecto de un desplazamiento radical del estatus del movimiento danzado. Quizá no caminar en lugar de los otros, hacer como si todo el mundo se reconociera de manera uniforme en ese caminar, sino dar a sentir que su lugar podría ser el del otro, y viceversa. Ni imitación, ni distancia, una empatía de los lugares que rotan.

Los lugares que rotan: en este sentido la inclusión de la caminata participa de un anunciado proyecto de desjerarquización de la danza, una búsqueda que siempre la anima más por sus cuestionamientos, es preciso decirlo de entrada, que por sus soluciones. Encontrar entonces, sin cesar, su paso propio en el caminar. Este problema de la jerarquía se plantea para Paxton durante su labor en el seno de la compañía de Cunningham, así como Banes lo relata:

> «Steve Paxton critica igualmente la jerarquía de la compañía, que según él influencia sobre las representaciones y las repeticiones. Le parece que los inicios de la *modern*

tomado en común con Dunn, y que lleva adelante investigaciones así como presentaciones («conciertos») donde cada uno y cada una propone su trabajo y participa en las propuestas de los demás. El trabajo de estudio histórico más reconocido sobre este colectivo, así como el del Grand Union (1970-1976), es el de Sally Banes, citado aquí tanto por la calidad y sutileza de su lectura histórica y conceptual, como por retrabajar allí la visión más extendida a partir de la cual se lee, se vuelve a citar y se recita ese período, tanto en la academia como en el mundo de la danza.

> *dance* –el trabajo de Isadora Duncan, luego el análisis del movimiento de Rudolf Laban– eran prometedores de libertad y de igualitarismo[6].»

Este ideal de igualitarismo y de libertad, las dos caras de un proyecto llamado democrático, resurge entonces de modo singular a través del caminar. ¿Pero qué acciones, qué realidades, qué gestos y qué límites habitan este anuncio de no virtuosismo? El caminar es cotidiano, ciertamente, en el sentido de que constituye la acción cotidiana de todo el mundo, acercándose a espectadores que no se sienten puestos a distancia del movimiento danzado, tanto más cuanto que son no bailarines en escena. Pero al mismo tiempo, en el caso de una danza, el trabajo sensible modifica ciertamente la percepción de su caminar; ¿se trata quizá entonces de una diferencia en la atención prestada al movimiento, más que de una tecnicidad, o de un virtuosismo, valor rechazado entonces como constitutivo de la danza? Anunciado de manera explícita en el *No Manifiesto* de Yvonne Rainer, también miembro del Judson Dance Theater, en 1965, el rechazo del virtuosismo constituye uno de los numerosos aspectos de este movimiento llamado de democratización:

> «NO al gran espectáculo no al virtuosismo no a las transformaciones y a la magia y a la simulación no al *glamour* y a la trascendencia de la imagen de la *vedette* no a lo heroico no a lo anti-heroico no a la baratija visual no a la implicación del ejecutante o del espectador no al estilo no al *kitsch* no a la seducción del espectador por las astucias del bailarín no a la excentricidad no al hecho de conmover o de ser conmovido[7].»

Este rechazo de un virtuosismo no es sinónimo de supresión del trabajo propio de la danza, sino más bien de desplazar dicho trabajo desde un virtuosismo hacia una atención particular, o al menos, para

[6] Sally Banes, *Terpsichore en baskets*, op. cit., p. 107.

[7] Citado de Sally Banes, *Terpsichore en baskets.*, op. cit., p. 90.

retomar los términos de Isabelle Ginot, de «un cuerpo omnipotente» a un «cuerpo competente[8]». Esta no especialización virtuosa en el trabajo, sin que recaiga sin embargo en una pura expresión de sí mismo en la cual haría creer la clásica dicotomía entre técnica y expresión de sí mismo, señala más bien un trabajo atento, en especial a la relación gravitatoria, al contacto con el suelo. Semejante atención no es un virtuosismo técnico, sino un esfuerzo de atención particular, preciso, en un punto que inmediatamente irradia en una multiplicidad. Hacer la experiencia concreta de la realidad, en un punto situado, antes que buscar una visión general explicativa, experta, a través de los gestos «simples».

Entonces, el no virtuosismo tendería a deshacerse del lugar del especialista, del experto: ¿una ignorancia? En eco con los escritos de Rancière, el método del ignorante no es una falta de trabajo y requiere por el contrario un esfuerzo particular. El *maestro ignorante*[9], que no posee el virtuosismo del conocimiento ni la pericia del experto, es un actante: enseñar lo que uno mismo no sabe exige un esfuerzo dirigido por la atención. Esta no pericia atraviesa la obra de Rancière, su *filosofía desplazada*, desde *La noche de los proletarios*[10] hasta *En los bordes de lo político*[11] o *El espectador emancipado*[12]. Así se emprendería un desplazamiento profundo, esta vez desplazamiento de la filosofía, movimiento que se aleja de la pericia de Este, del Experto, para ir hacia cualquiera, en cualquier lado, con tal de que se trace un círculo sobre el suelo. Coreografía de un no virtuosismo:

[8] Isabelle Ginot, «Une 'structure démocratique instable'», (pp. 112-118), en *Móviles I: Danse et utopie*, op. cit., p. 115.

[9] Jacques Rancière, *Le Maître ignorant: Cinq leçons sur l'emancipation intellectuelle*, (1987), éd. 10/18, Paris, 2001. [Ed. Cast.: *El maestro ignorante*, Laertes, Barcelona, 2003].

[10] Jacques Rancière, *La nuit des prolétaires*, Fayard, Paris, 1981. [Ed. Cast.: *La noche de los proletarios*, Tinta Limón, Bs. As., 2010].

[11] Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, éd. La Fabrique, Paris, 1998. [Ed. Cast.: *En los bordes de lo político*, La Cebra, Buenos Aires, 2007].

[12] Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, éd. La Fabrique, Paris, 2008. [Ed. Cast.: *El espectador emancipado*, Manantial, Buenos Aires, 2011].

> «Se puede partir de cualquier lado. Basta saber trazar un círculo en el que se aísle el «algo» con el cual relacionar todo el resto, transformando el círculo en espiral. Este círculo se opone a la cadena. La figura intelectual de la opresión, es la de la cadena infinita: para actuar, hay que comprender: para comprender, hay que tirar de toda la cadena de las razones; pero como la cadena es infinita, uno jamás acaba de tirar [...]
>
> Trazar un círculo, es contravenir el principio de la cadena, se pueden tomar fragmentos de discurso, pequeños trozos de saberes que se han verificado, trazar su círculo inicial y ponerse en camino con su pequeña máquina[13].»

No es una pericia, es un trabajo de verificación, un acto; y dicho acto consiste de modo singular en trazar sobre el suelo un círculo que se abre en espiral; no que se cierra, y encierra un interior, sino un círculo que traza el contorno de una situación a partir de la cual, haciendo la experiencia de esta línea, recorriéndola, tomar un fragmento de lo real en esta espiral. El movimiento en círculo que deviene espiral, ¿no es para la danza el movimiento en el que mi anclaje es compromiso de mi masa con la de la tierra, en una relación de expansión, en la que mi centro de gravedad es experiencia implicada en el mundo? Es «ponerse en camino con su pequeña máquina»; procedimiento maquínico beckettianio; extraño eco, paradójico sin ninguna duda, con las pequeñas máquinas deleuzo-guattarianas. Paradoja que, quizá, dice una inquietud común, que no identifica los proyectos, ni las teorías, ni las prácticas filosóficas, sino la inquietud de partida: una desjerarquización de la excelencia del especialista.

¿En qué sentido estas piezas danzadas son ahora *comunes*? Por los movimientos corrientes, en particular, el caminar, como reunión del anonimato y de la singularidad de cada paso, o también por su singu-

[13] Jacques Rancière, «La méthode de l'égalite», (pp. 507-523), en Laurence Cornu y Patrice Vermeren, *La philosophie déplacée. Autour de Jacques Rancière*, éd. Horlieu, Lyon, 2006, p. 515-516.

laridad de reunir en algunos casos no bailarines, aficionados. La danza perdía entonces su estatus de tecnicidad, de virtuosismo, para dar a luz otra repartición.

> «Steve Paxton, Yvonne Rainer, Deborah Hay y Lucinda Childs, entre otros, comparten la idea de que una actividad simple, no modificada rítmicamente, podría tener un valor estético intrínseco[14].»

Queda por ver cómo esta cotidianidad y su análisis tienden a veces a hacer interpretar estos procedimientos como una lucha contra la artificialidad de la escena, alimentando el imaginario de una realidad más auténtica, más natural puesta sobre escena o en otros espacios. Ahora bien parece que en ningún caso se trata de eso, existe un desplazamiento puesto que la acción se hace en escena, y extrae de ello una fuerza poética. Paralelamente, ¿qué haría de una acción, comprendida la de la caminata de cualquiera en la calle, un gesto natural? ¿Qué hábitos culturales construyen la manera de caminar, qué artificialidades animan los desplazamientos, qué artificios constituyen los calzados, los cuales impiden de entrada pensar el caminar cotidiano como natural y oponerlo en esto a la escena? Antes que colocarse en un debate estéril sobre la dicotomía entre natural y cultural o *arti-ficial*, son las dinámicas cruzadas entre el arte y la vida las que fuerzan a repensar esas experiencias, particiones y distribuciones de los lugares.

La danza encuentra en el cuestionamiento permanente del límite entre arte y no arte una apuesta fuerte, en el sentido de que incluso, además de la lucha permanente por la afirmación de su estatus de arte, participa de ese modo en la renegociación en curso que efectúa en el *régimen estético de las artes*. El no virtuosismo y la cotidianidad del caminar incluidos en el arte participan de lo que para Rancière es ese desplazamiento propio del régimen estético de las artes, en el cual la estética ya no remite al juicio estético sino a una *aisthésis*, es decir una relación sensible con el com-partir que se pone en juego en

[14] Sally Banes, *Terpsichore en baskets.*, op. cit., p. 110.

el arte[15]. Se desprende de aquí aquello que Rancière llama un «arte en singular» que:

> «[...] desliga este arte de toda regla específica, de toda jerarquía de los temas, de los géneros y de las artes. Pero lo lleva a cabo haciendo estallar la barrera mimética que distinguía la manera de hacer arte de las demás maneras de hacer y que separaba sus reglas del orden de las ocupaciones sociales. Este arte afirma la absoluta singularidad del arte y destruye al mismo tiempo todo criterio pragmático de dicha singularidad. Funda al mismo tiempo la autonomía del arte y la identidad de sus formas con aquellas a través de las cuales se forma la vida misma[16].»

Las transformaciones conjuntas en los terrenos de la representación y de lo sensible se redistribuyen entre la dualidad que separa arte y vida en desbordes transversales, que sin cesar asumen, al salir de los campos definitivos, el riesgo permanente y paradójico de su evanescencia informe.

Que la danza sea el lugar de un com-partir [*partage*] al nivel de lo sensible que es la relación gravitatoria, allí donde estética y política se imbrican (ya no con la abstracción y la elevación en la metáfora ligera de la bailarina), es aquello que Hubert Godard identifica entre los bailarines y con los espectadores, en estos términos:

> «[...] en el cuerpo del bailarín, en su relación con los otros bailarines, se juega una aventura política (el compartir del territorio). Un «dar de nuevo» del espacio y de

[15] «[...] por «estética» entiendo aisthesis: una manera de ser afectado por un objeto, un acto, una representación, una manera de habitar lo sensible.», Jacques Rancière, «Histoire des mots, mots de l'histoire», entrevista con Martyne Perrot y Martin De la Soudiere, Revista *Communications*, nº 58, *L'écriture des sciences de l'homme*, Le Seuil, 1994, p. 89.

[16] Jacques Rancière, *Le partage du sensible: Esthétique et politique*, éd La Fabrique, 2000. p. 33.

> las tensiones que lo habitan va a interrogar los espacios y las tensiones propias de los espectadores. Es la naturaleza de este trans-porte el que organiza la percepción del espectador[17].»

Se trata de la interrogación por la repartición de la danza y de sus gestos con su contexto. Insertarse en la tensión de las binaridades y torcerlas, tal sería la acción del *com-partir de lo sensible*. En este sentido es un acto, no un puro calco topológico, sino una acción, un acto, un trazado que toma la medida de la desviación [*écart*], del com-partir transversal, donde se juega a la vez un hacer y un sentir.

> «Quedaba, al descubierto, entre nosotros y ellos, el ahí: *topos*. Cuando yo digo 'entre', no quiero evocar una barrera, sino, por el contrario, el hecho de que teníamos al menos, en común, topos, el área de permanencia, afuera[18].»

Siempre con el riesgo de su desaparición, esta unión primordial sitúa la danza en este entre dos del hacer y del sentir, antes que en una ruptura de las formas. Esta atención sensible a la gravedad fuerza a pensar, a experimentar este com-partir que trabaja en el corazón la repartición de las representaciones y de los actos, en un com-partir de lo común.

Si se habla entonces de democracia para estos cuerpos y estas danzas, se trata en lo profundo de una puesta en juego de la desjerarquización en este proyecto anunciado como democrático. En estas acciones comunes adoptadas en la danza, como el caminar, existe un desplazamiento en varios sentidos, un pasaje que se hace, un com-partir, como «comunidad del com-partir, en el doble sentido del término: pertenencia al mismo mundo que solo puede decirse en la polémica, reunión que solo puede hacerse en el combate», ¿y esta «comunidad del com-partir [...] es [...] la democracia[19]»? Se plantea la pregunta del *qué*: ¿qué es aquello que conforma la danza? ¿Qué gesto? ¿Qué cuerpo? Por otra parte, si

[17] Hubert Godard, «Le geste et sa perception», op. cit., p. 224.

[18] Fernand Deligny, *Les enfants et le silence*, éd. Galilée, Paris, 1980, p. 62.

[19] Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, op. cit., p. 92.

la inclusión del caminar se hace de modo singular en procedimientos colectivos, ¿no es el signo de que se vuelve a poner en juego cada vez a través suyo la cuestión de una repartición colectiva de los pesos, de una repartición de la masa en el cuerpo, entre los cuerpos, y en su relación gravitatoria?

¿Andares colectivos?

La inclusión del movimiento cotidiano del caminar sobre un escenario de danza no es anodino; pero tampoco es unívoco: toma diversos sentidos según los contextos[20]. La cuestión de la relación entre el arte y la vida, la de proyectos colectivos para el arte y para la danza inervan su constitución y sus desarrollos artísticos. ¿Pero no sería, como lo entiende Rancière, que la clasificación misma de modernidad «nubla la inteligencia de las transformaciones del arte y de sus relaciones con las otras esferas de la experiencia colectiva[21]»? ¿No se vuelve a poner en juego, a través del gesto del caminar, la cuestión de lo colectivo para la danza? En las *re-citaciones* actuales de este momento de radicalidad de los años '60 en danza, es interesante ver cómo las cuestiones de lo colectivo, del gesto no especialista y del «¿*Qué* constituye la danza?» son, como en toda cita, parcialmente iluminadas y parcialmente opacadas. No un programa sino una paradoja: la de la memoria que revindica nombres propios para una búsqueda, un gesto, que querrían, en parte, momentáneamente, y desde luego no totalmente, hacerlos desaparecer.

Así, aquello que para Banes señala el «triunfo del caminar» en la danza de Paxton son justamente dos piezas para grandes grupos. En *Satisfyin Lover*, de 1967[22], que reúne no-bailarines, «un gran grupo de participantes (de treinta a ochenta y cuatro) progresa según una

[20] Cf. Gérard Mayen, *De marche en danse, dans la pièce* Déroutes *de Mathilde Monnier*, éd. l'Harmattan, Paris, 2005.

[21] Jacques Rancière, *Le partage du sensible: esthétique et politique*, op. cit., p. 37.

[22] Esta pieza será montada nuevamente en París por el Quatuor Knust en 1996, así como «Continuous Project-Altered Daily» (1970), de Yvonne Rainer.

partitura escrita. Atraviesan el espacio caminando de izquierda a derecha del escenario, interrumpiéndose a veces para luego mantenerse inmóvil o sentarse[23]». Y en *State*, de 1968, «un gran grupo que camina: los cuarenta y dos participantes avanzan hasta el centro del espacio y luego se inmovilizan, agrupándose al azar o dispersándose sobre el escenario[24]».

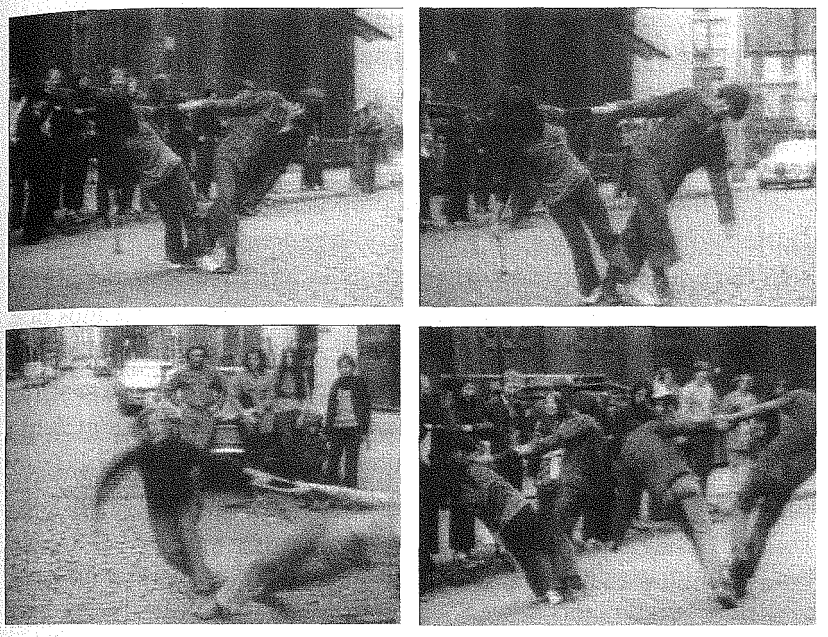
El carácter colectivo de estas experiencias de caminata insiste sobre la repartición de los gestos que constituyen la danza, en la juntura entre lo artístico y lo político. La experiencia colectiva de la inclusión del caminar en danza puede entenderse como cierto desplazamiento sobre el terreno de lo sensible, en el sentido de la relación gravitatoria como sensible y como repartición de un común. El *com-partir de lo sensible* entre «esferas de la experiencia colectiva» es el lugar de encuentro entre arte y política, no en el sentido de una aplicación, ni de una ilustración, sino de un com-partir (en el doble sentido) de la sensibilidad, y de las producciones sensibles, de los actos y de las palabras, que caracteriza para Rancière el «régimen estético de las artes», y que sustituye, en su análisis, a la categoría de modernidad.

> «Llamo com-partir [*partage*] de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que da a ver al mismo tiempo la existencia de un común y los recortes que definen en él los lugares y las partes respectivas. [...] El com-partir de lo sensible deja ver quién puede tomar parte en lo común en función de lo que hace, del tiempo y del espacio en los cuales se ejerce dicha actividad. [...] Esto define el hecho de ser o no visible en un espacio común, dotado de una palabra común, etc.[25]»

[23] Sally Banes, *Terpsichore en baskets.*, op. cit., p. 108.

[24] Ibid., p. 109.

[25] Jacques Rancière, *Le partage du sensible: esthétique et politique*, op. cit., p. 12-13.



Leaning duet, 18 de abril de 1970, 80 Wooster Street, New York. Con Trisha Brown, Jared Bark, Carmen Beuchat, Ben Dolphin, Caroline Gooden, Richard Nonas, Patsy Norwell, Lincoln Scott, Kei Takei, y un Desconocido.

1970 es el año de fundación del Grand Union, y ese 18 de abril el día en que se presenta la performance *Man walking down the side of building*. Es interesante notar que se haya retenido más como proposición de Trisha Brown esta última acción de un hombre que camina descendiendo la fachada de un inmueble, que los dúos que caminan en la calle teniéndose de la mano, con los brazos extendidos, cada uno dejándose caer de lado y hallando el punto de equilibrio que les permite avanzar pie contra pie. La acción es desde luego más impresionante, y el lugar desconcertante, pero quizá también hace falta ver que es una acción individual, mientras que el mismo día diez bailarines efectuaban, en el mismo sitio, en el mismo espíritu, una pieza colectiva, fundada sobre la interacción entre dos personas. A veces el filtro de la historia parece solo haber dejado pasar, de lo colectivo en dichos artistas, lo

más extraordinario, en el momento mismo en que la danza cuestionaba fuertemente el virtuosismo, y trayectorias individuales, cuando ellas eran esencialmente colectivas. En el giro crucial de los años '60-'70, *Leaning Duet* reúne varios rasgos característicos de las búsquedas del decenio que acababa de terminar: desplazamiento del lugar, del teatro o del estudio a la calle, interés por el proceso, más que por un resultado, trabajo sobre la pesantez y por último experimentación colectiva.

Es claro que la repartición del peso implica una repartición del ritmo, que para mantener el equilibrio entre los dos cuerpos enganchados por una mano, con los brazos extendidos, y que avanzan un pie contra el otro a cada paso, hace falta apoyar el pie en el mismo momento. En la relación gravitatoria sobre un suelo común, se abre la temporalidad común siempre por ajustar, diferenciándose una continuidad. Es una experiencia, un juego, los equilibristas ríen, tienen una consigna pero ríen de su fracaso.

El anonimato de *quien* camina en la calle. Hay incluso un desconocido, conservado desconocido entre todos los que luego han tenido su *renombre* en la danza, ejemplarmente Trisha Brown. ¿Pero cuál anonimato se jugaba entonces lejos de las escenas, caminando en la calle? El carácter colectivo de la inclusión del caminar en danza subraya de manera singular la articulación entre política y estética en el campo de lo sensible.

Otro caminante, sobre una escena completamente distinta presentada por Rancière, entra aquí en eco: el carpintero Gauny.

> «Así una de las partidas esenciales de su presupuesto era la de los zapatos: el emancipado es un hombre que camina sin cesar, circula y conversa, hace circular el sentido y comunica el movimiento de la emancipación[26].»

Si para Sally Banes las zapatillas deportivas constituyeron el rasgo distintivo de esta danza «democrática» de los años '60-'70[27], que explica el pasaje desde las zapatillas de punta de la danza clásica, a

[26] Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, op. cit., p. 94.

[27] Su obra de 1980 se intitula *Terpsichore en baskets* (Terpsichore in sneakers).

los pies desnudos de la *modern dance*, a las zapatillas deportivas de la *post modern dance*, esta variación en la manera de calzarse es quizá la imagen residual de mayor pertinencia de la distinción categorial que Banes efectúa entre moderno y posmoderno. El pie cotidiano, *pedestrian* en inglés –se dice *callejero* en español y allí encontramos la *calle*– constituye un lugar de desplazamiento fundamental. El pie, en una caminata en zapatillas deportivas, cotidiana, en la calle, toma a cargo la relación gravitatoria, en una repartición con los polvos del suelo y en los territorios de lo visible. El caminar es en este sentido un *movimiento común*, al mismo tiempo «banal» y que traza líneas de división que vuelven a poner en juego sin resolverlas las cuestiones de las reparticiones de las funciones en lo común. Se camina.

Anonimato del cuerpo que camina y que sin embargo posee su paso singular. Lejos de una homogeneización, las corporeidades delineadas por el caminar en danza poseen la singularidad del andar de cada quien y de todo el mundo. Caminar «como todo el mundo» no en una identificación, ni una imitación como «en lugar del caminante medio», sino caminar, como cada uno camina, en el sentido de que cada uno puede estar en el lugar del caminante. El *como* no es imitativo (encontrar el caminar que se asemeja, idéntico, al cliché del caminar), ni representativo (caminar para los otros, en lugar de los otros, caminar normal que representa el caminar para todos), es el *como* de la distribución de los lugares, como cada uno o cada una podría caminar, un «cualquiera» al mismo tiempo singular y común.

Común y singular, la crítica Jill Johnston lo asevera en tanto transformación de las corporeidades de la danza, con fuerza de imágenes tras haber visto *Satisfyin Lover*, la pieza grupal caminante de Paxton:

> «[...] la increíble diversidad de los cuerpos, todos los viejos cuerpos de nuestras viejas vidas... atraviesan uno tras otro el gimnasio caminando, vestidos con sus viejas ropas. Gordos, flacos, medianos, fofos un poco deformados, grandes rectas como ies, piernas arqueadas y rodillas chuecas, torpes, elegantes, brutos, delicados, grávidas, pre-púberes, y no digo más, todas las posiciones posibles en toda la gama imaginable, dicho de otro modo, usted

> y yo, en el nivel más cotidiano, más ordinario, más me cago en todo en cuanto al esplendor postural[28].»

Un caminar, colectivo, da a luz un movimiento en común donde *cualquier cuerpo* vale, y, como dice Johnston, podría ser «usted y yo». Ese sería uno de los desplazamientos singulares de esta danza: la implicación del espectador en este movimiento común, menos por su participación en la pieza que por el desplazamiento de una línea establecida por el virtuosismo que fijaba una línea de división clara entre aquellos que toman *parte* en la danza y aquellos que no toman *parte*. En ningún caso se trata de decir que todos los movimientos de danza deben ser a partir de esto, en derecho, universalmente ejecutables por todos, como un imperativo categórico, sino de notar el desplazamiento de una fuerte línea de división, que atraviesa el gesto mismo, entre los lugares, los cuerpos, los movimientos decibles o visibles, fuerza de acción del «cualquiera» más bien que fuerza de simple declaración del «todo el mundo», del Uno.

> «Un Uno que ya no es el de la incorporación colectiva sino de la igualdad de cualquiera con cualquiera. Lo propio de la igualdad, en efecto, es menos unificar que desclasificar, deshacer la supuesta naturalidad de los órdenes para reemplazarla por las figuras polémicas de la división[29].»

Gestos desclasificados más que unificados por una alteración gravitatoria de los órdenes naturalizados que vuelven sensible la heterogeneidad de los gestos en danza. El caminar, por ejemplo, implica de manera permanente el com-partir que se vuelve siempre a poner en juego del *qué* de la danza. Y la división, siempre polémica, siempre en lucha, para una «parte de los sin parte», es lo que anima, según Rancière, la realidad democrática.

[28] Jill Johnston, «Paxton's People», revista Village Voice, 4 de abril de 1968; reproducido en Jill Johnston, *Marmalade Me*, éd. Duton, New York, 1971, p. 135-137, citado en francés en Sally Banes, *Terpsichore en baskets.*, op. cit., p. 108.

[29] Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, op. cit., p. 68.

El no virtuosismo anunciado en el *No Manifiesto* continúa el «gesto cualquiera» que Banes veía en los trabajos de Rainer desde 1963, tal como *Terrain*, presentado en el borboteo colectivo de los trabajos del Judson Crurch Theater:

> «La danza de Rainer parecía decir que cualquier movimiento podía ser válido como elección coreográfica, pero también que cualquier cuerpo, cualquier persona, podía valer la pena de ser mirada[30].»

«Cualquiera», no es la similitud unificante de una igualación homogénea mediante una identidad en sí igualitaria, bien pensante y fundada sobre la semejanza con lo uno, lo normal, lo bueno y el bien, sino la afirmación de una igualdad siempre por verificar, por poner en juego, jamás ganada de manera identitaria, de aquello que vale, aquí para realizar la danza. Democratización del cuerpo danzante, en una repartición igual entre los cuerpos de los bailarines, cualquier cuerpo y ya no solo las corporeidades atléticas y virtuosas. No es evidentemente el caso para todas las proposiciones coreográficas, tampoco puede ser la consigna para un estilo en dicho caso homogeneizado de una danza contemporánea que recitaría los lugares comunes de los años '60... Pero fue un rasgo de fuerte igualación el que atravesó las corporeidades y los movimientos, dando al término democrático un sentido muy especial: *an-archê*, reconstrucción de los órdenes naturalizados de aquello que en derecho produce sentido para la danza. *An-archie*, última vertiente de esta declinación de lo democrático para la danza a través del caminar.

> «Mientras que S. Banes creía que la nueva danza de los años '60 daba cuerpo a la democracia, habría sido más apropiado describir a los bailarines como anarquistas. En 1968, Jill Johnston veía la danza en ese sentido: 'todo movimiento underground es una revuelta contra una autoridad u otra. La danza underground de los años '60

[30] Sally Banes, *Democracy's Body, Judson Dance Theatre, 1962-1964*, éd. Duke University Press, Durham, NC y Londres, 1995, p.113. Traducción propia.

> es más que esta cuestión natural de relación padre-hijo. Los nuevos coreógrafos invalidan escandalosamente la naturaleza misma de la autoridad. El pensamiento detrás de ese trabajo sobrepasa la democracia hacia la anarquía. Ningún miembro sobresale. Ningún cuerpo necesariamente más bello que otro. Ningún movimiento necesariamente más importante o más bello que otro [...][31].»

Pasar del ideal democrático a la anarquía toma aquí el sentido de una repartición, de una desjerarquización como trabajo democrático.

Ninguna nueva definición de una regla o de un programa único para la danza. Ninguna identificación nostálgica de un momento histórico cerrado, sino la exploración de los desafíos conceptuales, teórico-prácticos, que sin cesar atraviesan la danza: *¿Qué* hace la danza? ¿Qué gesto es reconocido como danzado? ¿Dónde comienza y dónde se detiene un gesto danzado? Saliendo del estatus de virtuoso, el bailarín-caminante se compromete en una atención sensible a estos diversos movimientos corrientes que dan materia a la danza. El desarrollo de cierta *atención sensible a la relación gravitatoria* parece poder caracterizar a las corporeidades: ¿comunes y singulares, igualitarias y heterogéneas *al mismo tiempo*?

¿Un paso que escucha?

Al caminar se abre una continuidad de la relación con el suelo y de un tiempo que no tiene razón para terminar a la salida del estudio, que tiende a ramificarse en la calle, al entrar en la casa, etc. El caminar teje así de manera singular la relación gravitatoria y el tiempo. Más que representar un gesto que se convertiría en el icono de una reivindicación programática cualquiera de la aplicación política para la danza, el caminar vuelve perceptible temporalidades que forman un continuum

[31] Jill Johnston, *Marmalade Me*, Hanover, NH and London, Wesleyan University Press, 1998, p. 117. Citado por Ramsay Burt en *Judson Dance Theatre. Performatives traces*, op. cit., p. 10. Traducción propia.

enjambrado de mil pequeñas variaciones que en ningún momento se totalizan. Si con la caída la totalidad del salto tiene dificultad en producirse, afirmación de un retorno atronador a tierra, el caminar vuelve a empujar hacia el límite –siendo el último paso siempre el antepenúltimo–[32]. El caminar prosigue, en sus ínfimas variaciones propias a la repetición de una cadencia en la que cada intervalo es el medio, diferenciándose sobre un plano distinto del instante medible –imposible– del pie que toca el suelo.

> «Es la diferencia la que es rítmica, y no la repetición, que sin embargo la produce; pero, entonces, dicha repetición productiva no tenía nada que ver con una medida reproductiva[33].»

Las variaciones de ajustes de la relación gravitatoria, inconmensurables, tanto como las variaciones entre las diferentes personas que caminan, tejen un continuum heterogéneo.

El caminar efectúa igualmente un desplazamiento radical de la relación con el tiempo por el hecho de que allí se produce siempre el juego cambiante de la sensación del paso que se efectúa. El caminar constituye para la danza un terreno de exploración de las sensaciones renovadas a cada paso, otra *heterogeneización* de la danza. Nietzsche reconocía que los oídos del bailarín se situaban en sus talones. El caminar en danza es una escucha al mismo tiempo que un gesto, del suelo y de la tierra. Caminar para escuchar los relieves, los conflictos, y las direcciones que se actualizan. Entonces la danza habita el caminar dirigiendo su atención sobre el intercambio gravitatorio siempre en curso, sobre una escucha de las sensaciones y una duración: una temporalidad singular, ya no una línea única con la flecha del tiempo,

[32] Como las copas de vino para el alcohólico. Cf. Gilles Deleuze, «B como bebida», Abecedario (1988), entrevista con Claire Parnet, film de Pierre-André Boutang, première difusión Arte, 1996.

[33] Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Les éditions de Minuit, Paris, 1980.

sino un tiempo cualitativo que mezcla sensación y acción. Nuevamente las palabras de Valéry:

> «[la bailarina] ¿teje con sus pies un tapiz indefinible de sensaciones ?... Ella cruza, descruza, trama la tierra con la duración...[34]»

Al penetrar en la experiencia de la gravedad se despliega la experiencia de una duración sensible que teje cada paso efectuado a una percepción. Trama de la tierra con la duración, de un devenir, devenir «*otro* sin que haya *varios*[35]». En este tejido del percibir y del hacer se lee la imaginación como devenir durante el caminar. Y surge allí una distinción, ya no entre horizontalidad de los pasos militares y verticalidad de las piruetas de la bailarina, distinción que continuaba impregnando la visión de Badiou, sino entre la insistencia sobre el instante que mide la reproducción de la cadencia, coacción exterior que cierra los pasos a una sola línea de tiempo a través del golpeteo, y la atención al intervalo, proceso dinámico del ritmo que, atravesando la repetición, vuelve sensibles las diferenciaciones en cada paso. Un caminar que capta a través de su temporalidad continua *y* heterogénea las apuestas más filosas del devenir.

Y entonces resuenan, en diferentes ecos, los pasos de un actor, que camina, y deviene otro. Él camina, y camina como cangrejo:

> «El actor De Niro, en una secuencia del film, camina «como» un cangrejo; pero no se trata, dice él, de imitar al cangrejo: se trata de componer con la imagen, con la velocidad de la imagen, algo que tiene que ver con el cangrejo. Y eso es lo esencial para nosotros: uno solo deviene-animal si, por medios y elementos cualesquiera, emite corpúsculos que entran en la relación de movi-

[34] Paul Valéry, *L'âme et la danse*, op. cit., p. 127.

[35] Fórmula de Gilles Deleuze sobre las multiplicidades cualitativas en Bergson, cf. *Le Bergsonisme*, éd. PUF, Paris, 1998, p. 36. Es el autor el que subraya.

> miento y de reposo en partículas animales, o, lo que es lo mismo, en la zona de vecindad de la molécula animal[36].»

El devenir es el límite al cual se empuja a la metáfora de la que se trataba al comienzo para hablar de la danza en filosofía. Al pasar por la gravedad, se abre una duración heterogénea y continua, y uno se encuentra con un devenir, que transforma las imágenes que atraviesan la danza.

Así, la metáfora como primer suelo de encuentro entre danza y filosofía, lastrada en su ligereza retórica por el anclaje de la gravedad, acaba aquí por ser llevada a su límite, en su última trinchera tangible y no retórica: lo imperceptible. La metáfora como devenir se hace desplazamiento intenso, atravesamiento en el lugar, transformación que tiende a devenir imperceptible. No una imitación que querría representar algo distinto, siquiera todas las caminatas o el caminar normal, sino el caminar que declina, se diferencia. Como primer gesto de esta relación gravitatoria, el caminar hace tender el trabajo en danza hacia el límite de este devenir imperceptible. Juego riesgoso y potente de una danza que pone continuamente en juego sus límites con la vida y lo común, ¿corriendo en todo momento el riesgo de su desaparición?

> «Devenir imperceptible quiere decir muchas cosas. ¿Qué relación entre lo imperceptible (inorgánico), lo indiscernible (asignificante) y lo impersonal (asubjetivo)? Se diría en principio: ser como todo el mundo. Es lo que relata Kierkegaard, en su historia del «caballero de la fe», el hombre del devenir: por más que se lo observe, no se nota nada, un burgués, nada más que un burgués. [...] ser desconocido aun de su portero y de sus vecinos[37].»

Este devenir imperceptible incluye los riesgos de las pesadillas más vivas de la danza: no ser un arte[38], alto riesgo de la danza de quien sea.

[36] Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas*, op. cit., p. 276-277.

[37] Ibid., p. 281.

[38] Laurence Louppe previene así contra «una situación arcaica, que fue la de la danza durante siglos: una práctica sin obras, donde el intérprete, sobreexpuesto,

En todo caso entra en juego aquello que hace y deshace a la danza, a su organismo, a su significación y a su motivo. En ocasiones busca un virtuosismo excepcional para conjurar el destino; en ocasiones ahonda un poco más el camino de ese devenir imperceptible: devenir como todo el mundo, retomando los desafíos de la polisemia del *como*; danzar en un viaje inmóvil:

> «Uno se ha vuelto como todo el mundo, pero justamente se ha hecho de 'todo el mundo' un *devenir*. Uno se ha vuelto imperceptible, clandestino. Uno ha hecho un curioso viaje inmóvil. A pesar de los tonos diferentes, es un poco como Kierkegaard describe el caballero de la fe, yo solo observo los movimientos: el caballero ya no tiene los segmentos de la resignación, pero tampoco tiene la ductilidad de un poeta o de un bailarín, no se deja ver, parecería más bien un burgués, un inspector, un tendero, danza con tanta precisión que se diría que no hace más que caminar o aun que permanecer inmóvil, se confunde con el muro, pero el muro ha devenido viviente, se ha pintado gris sobre gris, o como la Pantera rosa ha pintado el mundo de su color, ha adquirido algo de invulnerable, y sabe que amando, aun amando y para amar, uno debe bastarse a sí mismo, abandonar el amor y el yo... [...] Ya no es más que una línea abstracta, un puro movimiento difícil de descubrir, jamás comienza, toma las cosas por el medio, está siempre en medio[39].»

magnificado, es todo lo que se viene a ver. [...] Para el bailarín como para la danza, esas estructuras arcaicas son aún demasiado próximas, demasiado amenazantes, para que se pueda impunemente aniquilar el rol del creador coreográfico que, por su parte, forma parte de la modernidad, y compromete a todos sus compañeros en torno de una filosofía artística singular». *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p. 248. Toda la apuesta de una danza en riesgo de su desaparición en tanto arte, gira alrededor de este asunto de la singularidad de la danza como arte. ¿Es su singularidad excepción de una identidad o diferenciación de una atención sensible a un devenir común?

[39] Gilles Deleuze y Claire Parnet, *Diálogos*, op. cit., p. 148.

Allí también, caminar para devenir imperceptible, caminar como todo el mundo, o caminar, como todo el mundo camina, sin la pericia de un bailarín, pero tampoco sin imitación, en una repartición común, una lucha permanente. No inaugurar un caminar excepcional, sino entrar en él por el medio. Estar en el medio, jamás ser un centro, tal sería el *andar*: caminar sobre un escenario, devenir «inorgánico», «asignificante», «asubjetivo», en una danza tomada en el caminar. Esplendor del *se* camina. He aquí que el caminar retorna conjugado a lo impersonal, devenir imperceptible, devenir como todo el mundo, es decir singularmente, por el caminar.

¿En qué medida la especificidad de la danza como com-partir social –por ejemplo de un «todo el mundo baila al caminar»– corre el riesgo de tramar con su fuerza la mayor debilidad de la danza (el riesgo de su disolución)? Mathilde Monnier –quien ha desarrollado un trabajo en torno al gesto del caminar en *Déroutes*, analizado por Gérard Mayen– subraya, en diálogo aquí con Jean-Luc Nancy, lo propio de la danza en ser común: la danza tiene eso de ser como todo el mundo; la danza, ya no sobre un escenario, sino en una calle, una fiesta, un salón, una discoteca, *se* danza, *eso* danza, en eco con las primeras intenciones de Paxton sobre el com-partir sensible entre espectadores y bailarines o bailarinas:

> «La idea no es danzar como todo el mundo (eso no quiere decir nada), sino producir un estado «danza» que sea evocador para aquel que lo mira, que sea empático. Un estado que cada uno pueda reconocer en sí mismo en esta capacidad que tiene el bailarín de ligarse directamente a su público y para el público de proyectarse en tanto espectador como un bailarín potencial. Esta frase comporta un reconocimiento implícito bailarín-espectador, pudiendo integrar cada uno la capacidad hacia la danza del otro[40].»

[40] Mathilde Monnier y Jean-Luc Nancy, *Allitérations. Conversations sur la danse*, op. cit., p. 57.

Mathilde Monnier describe así el trabajo preparatorio de *Publique*[41] por este desplazamiento de cierto virtuosismo en la danza contemporánea, como cierta inervación, a veces tanto actual como virtual. No se trata de decir que la danza debe bailar como todo el mundo, operando por imitación o incluso comparación y que debe limitarse de este modo a hacer lo que todo el mundo puede hacer, sino de enunciar el com-partir íntimo, cinestésico, imaginativo también, de las partes sensibles que se ponen en juego en la danza, en un lazo *directo*, es decir aquí empático, (ni distanciación representativa, ni imitación identificadora) entre bailarines y espectadores, por repartición de los lugares y de las capacidades. Se sale por esto de la falsa dicotomía entre excepcionalidad virtuosa de la danza como técnica o su desaparición en tanto que arte, reponiendo la cuestión en términos de distribución de las partes y de los lugares, antes que por una imitación o una representación cualquiera[42]. Caminar como cada uno o cada una, no es imitar el caminar que todo el mundo reconoce, una referencia dominante, única y homogénea, sino poner en acto en una caminar la distribución sensible de un terreno donde el contagio del «todo el mundo camina» es com-partir del mundo con el otro, a través de la experiencia común, la experiencia gravitatoria. Redistribución de las partes de *quién* y de *qué gestos* hacen la danza.

Poner y ponerse en movimiento en el momento presente, devenir imperceptible, uno deviene todo el mundo, y el mundo deviene, sin cesar, otro y uno. Lejos de un realismo homogéneo y aséptico, este caminar común da a ver aquello que en la danza teje la sensación variable con la efectuación del paso, ilustra sin necesariamente imitar, en un

[41] Mathilde Monnier, *Publique*, Estreno en el festival internacional «Montpellier danse», 2004.

[42] El texto de Jeanne Favret-Saada, intitulado «Être affecté» es especialmente clarificador para una problematización de la empatía: en un contexto completamente diferente que es el de la antropología, dirige una crítica fina y contundente del concepto de empatía sea como distancia representativa o como identificación por fusión para precisar la aproximación de la antropología que ella piensa y practica como experiencia de «ser afectado». Cf. «Être affecté», Revista *Gradivha*, nº 8, 1990, Paris.

com-partir entre lo que es sentido, lo que es hecho y lo que es visto. Caminar *como* deviene caminar *con*: com-partir de un movimiento común y del contexto, por contagio gravitatorio, y toma de velocidad por capilaridad. El devenir es efectivamente el desplazamiento, en el límite, de una distinción entre un sujeto que objetiva el mundo, estriando cierta inmediatez en el medio. Es, ante todo, un desplazamiento en el corazón del concepto de tiempo, que hace virar irremediablemente los campos de la percepción y de la composición planteando la cuestión de una composición sin mediación, en el medio[43].

> «Este movimiento escapa como tal a la percepción mediadora, puesto que está efectuado ya en todo momento, y puesto que el bailarín, o el amante, se encuentra ya «de pie y en camino», en el segundo mismo en que cae, e incluso en el instante en que salta[44].»

A través de este devenir, devenir imperceptible, entre acción y percepción, la percepción se disocia de toda mediación a través de cada paso, en el proceso de despliegue del caminar.

Este tejido perceptivo de cada paso concierne a aquello que Michel Bernard ve de realmente «utópico» en la danza: el tejido de las percepciones y de lo real. Tal es el sentido de un momento *utópico*, singularmente de este no-virtuosismo del gesto que Michel Bernard se aplica firmemente a distinguir del discurso convenido sobre la danza post-moderna como la aplicación de una *utopía* democrática y libre. En la obra *Danza y utopía*, propone en efecto dejar de ver en ella una utopía, para observar lo utópico trabajando en la danza, la cual «no está más allá de lo real, sino que lo teje a través de la actividad permanente de nuestra percepción[45]». Se precisa allí el ámbito de trabajo de toda

[43] Cf. capítulo «Articulaciones».

[44] Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas*, op. cit., p. 282.

[45] Michel Bernard, «Des utopies à l'utopique o quelques réflexions désabusées sur l'art du temps», (pp. 15-25), in *Móviles 1: Danse et utopie*, publicación del departamento de danza, coll. Arts 8, éd. l'Harmattan, Paris, 1999.

danza que teje, en los límites entre percibir y hacer, una temporalidad singular de su efectuación.

El caminar constituye ese lugar de encuentro entre la danza y la filosofía en el que se tuerce la oposición simple entre lo pesado y lo ligero, y, más específicamente, una línea de entrada en las danzas de esta generación, en las que se exploran los límites entre los gestos de la danza y los gestos cotidianos. Una redistribución de los lugares y de las partes. En el mismo sentido de una relectura concreta del trabajo artístico de esa generación, Isabelle Ginot distingue así, a propósito de este «período de los años '60 –característico de los 'espejismos' que proyectan una superación definitiva de esas utopías del «cuerpo democrático»–, la innegable «redistribución de los valores, *en* el cuerpo y *entre* los cuerpos[46]». Subraya así el paralelo que existe entre el trabajo del cuerpo, el estado corporal del bailarín, de la bailarina, los modos de escrituras coreográficos, y la organización del grupo social que crea una pieza coreográfica.

¿No sería que la cuestión del cuerpo «democrático» se convierte en la de la igualdad como verificación en gesto, a través de la experiencia gravitatoria de una repartición, al rolar? ¿Qué repartición *entre* los bailarines y su contexto a través de las múltiples experiencias de desplazamiento de los lugares de la danza (de los estudios, de los teatros hacia las galerías, los espacios públicos de las calles y de los parques) y del lugar del público? ¿Qué repartición *entre* los bailarines a través de las múltiples experiencias de desplazamiento de estrategias de escritura, de composición, de presentación de la danza y aquella de las imágenes legítimas del cuerpo danzante (que hace la danza...)? ¿Qué repartición entre el cuerpo mismo, a través de las múltiples experiencias de desplazamiento de los lugares y de las dinámicas corporales que toman parte en el gesto (desjerarquización de las diferentes partes del cuerpo...)?

[46] Isabelle Ginot, «Une 'structure démocratique instable'», (pp. 112-118), en *Danse et utopie*, op. cit., p. 112. El subrayado es mío.

Rolar

«Esta idea de cuerpo democrático consistía en interesarse por todo lo que era dejado de lado o ignorado en el cuerpo. No solo utilizar partes del cuerpo raramente valoradas, sino también direcciones inhabituales para esas diferentes partes.»

Trisha Brown
«Isabelle Ginot, «Entretien avec Trisha Brown: en ce temps-là l'utopie...», (pp. 107-110), *Mobiles 1: Danse et utopie*, publication du département de danse, Université Paris 8, Coll. Arts 8, éd. L'Harmattan, Paris, 1999.

La exploración de la danza hacia sus límites, experiencias variadas que surgen en diferentes puntos de su historia, se deja comprender en parte como una inquietud siempre renovada por los lugares y las reparticiones de las partes del cuerpo, de los gestos, de los espacios.

> «La tarea de la modernidad en danza consistió igualmente en desjerarquizar continuamente los procesos, las partes del cuerpo, los espacios[1].»

Louppe habla del cuerpo danzante contemporáneo a partir de cierta «incapacidad», no virtuosismo y re-distribución de las funciones en el cuerpo danzante. Es lo que vuelve evidente una mirada lanzada sobre la danza a partir de la variabilidad de la experiencia de la gravedad: mezclar así las cartas del rol de los miembros como significante de la danza permite pasar de la distinción a priori de signos a la distribución

[1] Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine. La suite*, éd. Contredanse, Bruselas, 2007, p. 50.

de apoyos para la danza. Louppe señala de este modo que la cabeza, tradicionalmente portadora del rostro, es decir de sentido y de «intelecto», «deviene cuerpo, peso, materia», «principio reforzado y llevado a su extremo en el 'contact improvisación' que opera esencialmente sobre la función de apoyo repartida en el conjunto del cuerpo[2]». Repartición gravitatoria en el cuerpo que teje los *sentidos* en todos los sentidos: el sentir, las direcciones y la significación:

> «El cuerpo contemporáneo [...] se consagra él mismo a su propia incapacidad, bloque de inmanencia, que rechaza restablecer las funciones operantes en contacto con lo real como con una mecánica del sentido[3].»

Una desjerarquización de las partes más aptas para danzar, para comunicar, para expresarse. Las manos, el rostro, lugares altamente semióticos del cuerpo, se ven cuestionados sobre su parte en la danza, por la región trasera de la rodilla, los tobillos, las costillas, o aun la espalda. De manera singular, una repartición de los pesos: los pesos funcionales y simbólicos de cada parte del cuerpo se reparten por un trabajo sensible sobre el peso y quizá también, por así decir, sobre la densidad de las masas. Como si al estirarse sobre el suelo, y luego al rolar, cada una de esas partes que tocan el suelo *cada cual a su turno*, tomara parte en el intercambio gravitatorio, volviera sensible su volumen a través de la propia percepción de su masa variable, de su presencia en el suelo y en el aire; experiencias de multiplicidad y continuidad, igualdad y diferenciación, *eso* rota, y se reparte.

Esta realidad es habitualmente, y de manera consensual, retomada allí también bajo la categoría de democratización del cuerpo danzante. Una «repartición democrática» de los lugares de atenciones, de percepciones, de movimientos, de inspiraciones, en todo el cuerpo. ¿Pero en qué sentido? De seguro en las contradicciones de los múltiples sentidos que toman las lógicas de libertad *y* de igualdad, las

[2] Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p. 66.

[3] Ibidem, p. 65.

dos cuerdas que tiran, tensan, y a menudo desgarran la afirmación democrática. Tanto en las experiencias colectivas de una generación de bailarines de los años '60-'70 como en las actuales relecturas que se hacen de ellas, la interpretación en términos de democratización insiste mayoritariamente sobre la libertad como característica democrática principal, pasando a veces más desapercibida esa otra cuerda que tensa la democracia: la igualdad. Sin embargo parece que estos desplazamientos pueden igualmente captarse como desjerarquización a varios niveles. No para oponer libertad a igualdad, sino para dar a esta visión actual aceptada de una «mayor libertad de los años '60-'70» una espesura de la mirada a partir de los retos de la igualdad. En su trabajo en la confluencia entre estética y política, Rancière se encarga de recordar: «la igualdad y la libertad son potencias que se engendran y se acrecientan por su propio acto[4].»

Una vez más se trata de tomar al pie de la letra los proyectos anunciados por la danza, seguir algunas de sus experiencias, y trazar algunos de los límites siempre movientes del ejercicio danzado y democrático. Mientras que el caminar estaba atravesado por las cuestiones de no virtuosismo, el rolar sobre el suelo ofrece aquí una desjerarquización –ni homogénea, ni uniformemente expandida entre todos los espectáculos– que se anuncia en las prácticas y los discursos. ¿Pero de qué desjerarquización hablamos en un ámbito que más que cualquier otro organiza la jerarquía de los cuerpos y en el cuerpo: la danza? Quizá justamente hablamos de la contradicción y la tensión instauradas entre la disciplina del orden de los cuerpos que danzan y los proyectos que renuevan, generación tras generación, el deseo de desmontar esas barreras que constituyen a la danza en su enseñanza, su práctica y su arte. Entonces, si bien la desjerarquización es habitualmente remitida a dicha generación, no puede ser tomada como una etapa histórica franqueada por primera vez y para siempre, sino como la tendencia vuelta a poner en juego sin cesar de ese deseo de emancipación de los órdenes preestablecidos de lo que hace la danza en sus paradojas estéticas. El acto no es el de la declaración histórica de dicha desjerarquización por una repartición de los pesos sino el acto siempre renovado

[4] Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, op. cit., p. 93.

de la experiencia sinuosa de los juegos de fuerzas en curso, y de los lugares de la danza. La *inconclusión* intrínseca a dicho gesto, propia de sus errancias, de sus conflictos y de sus contradicciones constituye menos la frontera infranqueable hacia un mundo ideal, jamás alcanzado, a partir del cual juzgar los fracasos de todas sus tentativas y fijar el programa de las próximas etapas de su progreso, sino los límites del acto estético que sin cesar se deben volver a recorrer y a desplazar. Un acto, en resonancia con «el acto de verificación de la igualdad» como constitutivo, para Rancière, de la experiencia democrática:

> «Poner la igualdad de las inteligencias como condición común de inteligibilidad y de comunidad, como presuposición que cada quien debe esforzarse en verificar por su cuenta. La experiencia democrática es así la de cierta estética de la política. [...] Se trata de partir del punto de vista de la igualdad, de afirmarlo, de trabajar a partir de su presupuesto para ver todo lo que puede producir, para maximizar todo lo que es dado de libertad y de igualdad. Quien parte por el contrario de la desconfianza, quien parte de la desigualdad y se propone reducirla, jerarquiza las desigualdades, jerarquiza las prioridades, jerarquiza las inteligencias y reproduce indefinidamente la desigualdad[5].»

La verificación de la igualdad toma para sí, y vuelve a poner en juego, de manera polémica, el desplazamiento de una línea de repartición que es incluso el lugar de encuentro entre política y estética, división entre nobleza significante y sombras sin palabras, invisibles y sin voz. Si bien Rancière habla principalmente de la palabra, que hace del hombre democrático un «ser poético», queda por ver cómo el movimiento en danza, los dispositivos singulares de lo coreográfico, pueden comprenderse igualmente, en sus diferencias, en eco con cierta verificación de la igualdad. Seguramente, a primera vista, la danza se distingue absolutamente de la palabra y se aleja por eso de aquello que

[5] Ibidem, p. 65.

Rancière llama la «frase igualitaria». La danza ha estado desde siempre acompañada por palabras de aquellos que la hacen, y la dicen. Además, la separación entre gestos y palabras es cada vez menos operante –¿pero cuándo lo ha sido alguna vez?– en los espectáculos de la danza contemporánea. De todas formas, si la frase es ante todo acto, ¿no es entonces posiblemente la danza, y desde luego de un modo diferente, ese acto de verificación de la igualdad? Y aun más para Rancière, la distinción que opone palabra y acto sostiene un reparto de lo sensible, es decir una distribución predefinida de los lugares y de las capacidades concedidas o no a ellos[6].

¿No podemos acaso leer allí, en tensión, los actos siempre por retomar de la repartición de los movimientos susceptibles de ser danzados (desjerarquización de la función expresiva), de las partes del cuerpo susceptibles de tomar parte en el movimiento (desjerarquización de las funciones orgánicas), de los momentos susceptibles de tomar parte en el tiempo de la danza (desjerarquización de la función narrativa), y de los lugares susceptibles de ser espacios de danza (desjerarquización de la función representativa)? Si la repartición se juega al nivel de lo sensible, eso no ocurre en una oposición absoluta a las representaciones en juego, sino más bien en la interrelación que se vive bajo el régimen estético de las artes, poniendo en acto nuevas divisiones que no cesan ciertamente de crear sistemas de valores y de miradas, pero que hacen la experiencia de sus redistribuciones en acto. En esto, el acto de verificación es particularmente importante, puesto que no es una simple declaración de principio (*principios* fundadores, puestos como el *origen*), sino una afirmación siempre a poner en acto, una verificación que adopta el tiempo de su efectuación, un proceso.

En efecto, no se trata de proclamar, o de invocar la igualdad, se trata de *verificarla*, de hacer su experiencia. Verificar la igualdad entre todas las partes del cuerpo en un rolar en el que el máximo de partes diferentes de la piel toman alternativamente a cargo el intercambio de las fuerzas. Diferenciación de la sedimentación del peso en el suelo, y de los múltiples lugares de efectuación del movimiento; explosión intensiva que desborda la organización del organismo. Verificar la

[6] Cf. Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 18 y siguientes.

igualdad entre los bailarines, las bailarinas, que toman a cargo una danza; explosión intensiva entre los cuerpos que danzan y perciben que desborda el yo que se expresa y hace. Verificar la igualdad de los momentos en un proceso en el que la espera y el aburrimiento tensan y extienden los «acontecimientos», los que fulgurando o haciéndose más lentos tejen íntimamente el afuera con aquello que está ocurriendo; explosión cualitativa de las temporalidades que desborda la linealidad y la narración, la estructura pre-ritmada por la yuxtaposición de cuadros, de imágenes fuertes. Verificar la igualdad entre lugares para el arte, cartografía intensiva que fuerza las paredes de los teatros hacia los parques, las calles, las fachadas, que desborda la horizontalidad escénica representativa.

El desafío es ver cómo estos gestos han sido, y son, en el trabajo en diferentes proyectos y en diferentes estéticas, que no forman un repertorio ya adquirido de comportamientos igualados, sino que buscan transmitir de manera dinámica, no lineal, proyectos siempre por actualizar. Un movimiento de emancipación es el acto que no cesa de verificar la igualdad de las inteligencias. En este sentido para Rancière se trata de:

> «[...] pensar la política como producción de cierto efecto: como afirmación de una capacidad y como reconfiguración del territorio de lo visible, de lo pensable y de lo posible, correlativo de esta afirmación[7].»

Esta llamada desjerarquización o democratización del cuerpo no se declara, se pone en acto, se actúa. No es una verdad que *está*, dada; solo existe mediante el acto que la verifica. Se *prueba* a través de ese movimiento que es sensación. Si este es el caso, entonces para esta nueva generación de proyectos coreográficos que quiere citar o retomar piezas o escritos de aquellos años '60, se puede ver cómo la simple citación de esta democratización en el cuerpo, si es tomada como una certeza histórica adquirida de una vez por todas, no garantiza de ningún modo la efectuación del acto que allí anunciaba producirse: esta verificación

[7] Idem.

de una desjerarquización cualquiera. Se debería retomar cada vez el acto de la verificación de la igualdad, de la repartición sensible de las partes, de lo que es visible, de lo que se da a ver y a decir.

Al rolar, la repartición de los apoyos a través del cuerpo efectúa una desjerarquización que no es anunciada, ni aun reivindicada, se pone en acto y se prueba, por el hecho de que se piensa pesando. Dirigir la atención sobre esta relación de masas lleva a dirigirla hacia todas las partes, en su conjunto y en sus diferencias. La experiencia sensible del rolar, del contacto cambiante entre la piel y el suelo, del peso de los cuerpos, y de las dinámicas propias a esta relación gravitatoria tiende a repartir la atención, y por tanto la importancia entre los diferentes lugares del cuerpo, haciendo perder de este modo su supremacía a los lugares elevados de la expresión, y también de la protección, que son la cara, el rostro, los brazos, las manos.

¿Cierta vulnerabilidad?

> «Elegí estar en el suelo para no lidiar con el hecho de que las piernas sirven habitualmente para sostener la mitad superior del cuerpo. Ellas no tienen ciertamente la misma libertad que el torso, los brazos o la cabeza. En posición estirada en el suelo, libero mis piernas y ellas pueden funcionar como las demás partes del cuerpo. Durante toda una fase del trabajo, me sentí extremadamente vulnerable[8].»

Brown hablaba de este modo mientras hacía su *Primary accumulation* de 1972, en presencia de Sally Banes. El contacto de una mayor parte posible del cuerpo con el suelo distribuye concretamente los apoyos en todo el cuerpo, actualizando de la manera más directa posible esta desjerarquización de las partes del cuerpo, esta diseminación de los

[8] Sally Banes, *Terpsichore en baskets*, op. cit., p. 131.

lugares del movimiento, es decir del hacer y del sentir, y volviendo vulnerable a una bailarina que se deshace de los lugares y de los gestos habitualmente significantes, danzantes, de su cuerpo. Dicha repartición de los lugares del cuerpo marca a la danza, a las danzas, en su habitual jerarquía, y no puede dejar indemne el modelo de la expresión de uno mismo. Es efectivamente toda la identidad del cuerpo significante la que se ve alterada por ello, el rostro, las manos, las costillas, la espalda, que tienen el mismo nivel de pesaje, de pensamiento, y que se ofrecen a una nueva repartición de esta relación gravitatoria, de la implicación de su masa con la del mundo, en una renovada vulnerabilidad.

La misma Trisha Brown proseguirá esta experiencia de lo que llama vulnerabilidad en *If you couldn't see me*, un solo enteramente danzado de espalda. Laurence Louppe ve en esto una inversión excepcional de la repartición de los sentidos de la danza, «por relación a la interfaz palpitante y vulnerable que representa el frente del cuerpo», habitualmente el órgano de comunicación y de sentido:

> «Hace falta llamarse Trisha Brown para osar exponerse en una danza de espalda, con todos los temblores y los relajamientos que hacen de esa pared no una valla sino más bien una geografía poética del abandono[9].»

Más allá de la figura excepcional de la artista que es Trisha Brown, el gesto de estirarse sobre el suelo y rolar, el de danzar de espalda, ponen fuertemente en juego la cuestión de la vulnerabilidad y plantean la cuestión del *sujeto* como la cuestión del *quién*: ¿quién hace la danza y quién decide? En efecto se efectúa en esta repartición sensible una transformación de los modos de estar en el mundo: ¿qué procesos subjetivos hacen la danza y se hacen a través de la experiencia singular de esta danza como vulnerabilidad? A través de este proceso sensible de repartición de los lugares que *hacen* y *perciben* a través del cuerpo, lo que se ve transformado es ciertamente todo el contacto con los otros y el contexto. Del mismo modo, a través de la experiencia de la relación

[9] Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p. 168.

gravitatoria (dejarse atravesar por la gravedad *y* erguirse, sostenerse de pie, empujar y *al mismo tiempo* sentir la atracción de la tierra) se forjaban sutilmente corporeidades dinámicas, en el límite de la actividad y de la pasividad, en esta redistribución de pesos, de masas y de funciones. No se trataría tanto de mostrarse vulnerable, en el sentido de frágil, sobre un escenario de danza, sino de trabajar con cierta permeabilidad.

En este sentido, Suely Rolnik piensa, en el cruce de las prácticas artísticas, políticas y clínicas, los procesos de subjetivación actuales en términos de vulnerabilidad. Una sensibilidad a ser alterada, a ser desplazada, allí también, por las fuerzas del mundo, y por el otro. No se trata de proclamar un mundo liso donde todo sería permeable y sin conflicto, sino de ver cómo esta vulnerabilidad, aun tensada por el riesgo de estar siempre a punto de ser aniquilada, narra un modo de ser en el mundo siempre por ponerse en acto, siempre a verificar en los *actos-sentir*:

> «Uno de los problemas aludidos por las prácticas artísticas en la política de subjetivación en curso es la anestesia de la vulnerabilidad al otro –anestesia tanto más nefasta cuanto que ese otro está representado como jerárquicamente inferior en el mapa establecido, por su condición económica, social, racial, u otra. Es que la vulnerabilidad es la condición para que el otro deje de ser un simple objeto de proyección de imágenes preestablecidas y pueda devenir una presencia viva, con la cual construimos nuestros territorios de existencia y los contornos cambiantes de nuestra subjetividad[10].»

La vulnerabilidad sería entonces una vertiente esencial de la estética como *aisthesis*, en este sentido primero al cual se opone la *an-esthésie*, como vulnerabilidad sensible al mundo y a los otros. Ahora bien, explica Rolnik, esta vulnerabilidad pone en juego una capacidad sensible, donde las fuerzas del mundo atraviesan el «cuerpo vibrátil», en un proceso de transformación permanente:

[10] Suely Rolnik, «Geopolítica del rufián», (pp. 477-491), en Félix Guattari, Suely Rolnik, *Micropolíticas. Cartografías del deseo*, Tinta Limón, Bs. As., 2006, p. 479.

> «Con ella, el otro es una presencia viva hecha de una multiplicidad plástica de fuerzas que pulsan nuestra textura sensible, volviéndose así parte de nosotros mismos. Aquí se disuelven las figuras del sujeto y del objeto y, con ellas, aquello que separa el cuerpo del mundo[11].»

Para Rolnik, esta capacidad sensible entra en tensión con la de la percepción, que capta el mundo en sus formas fijas y permite moverse allí con más estabilidad, al atribuir sentido a esas representaciones en las cuales se erigen por ejemplo las figuras nítidas de sujeto y de objeto «claramente delimitadas y manteniendo entre ellas una relación de exterioridad[12].»

Estos dos niveles de relación con el mundo, la primera que corresponde a una capacidad subcortical, la segunda a una cortical, según una distinción que Rolnik retoma de Godard[13], no se anulan uno al otro, sino que entran en tensión uno con el otro, obligando a desplazamientos, reajustes permanentes, por la vulnerabilidad que implica la primera, y sobre todo por su choque con las representaciones corrientes del mundo.

> «Entre la vibratilidad del cuerpo y su capacidad de percepción hay una relación paradójica, puesto que se trata de modos de aprehensión de la realidad que obedecen a lógicas totalmente diferentes, en particular en su ritmo y su temporalidad, irreductibles una a la otra[14].»

[11] Suely Rolnik, «Geopolítica del rufián», op. cit., pp. 479-480.

[12] Ibid., p. 479.

[13] Hubert Godard, «regard aveugle», en *Lygia Clark; de l'oeuvre à l'evénement. Nous sommes le moule. À vous de donner le souffle*, catálogo de la exposición del mismo nombre realizada en co-comisariado por Suely Rolnik y Corinne Diserens, éd. Musée des Beaux-Arts, Nantes, 2005, p. 73-78.

[14] Suely Rolnik, «Geopolítica del rufián», op. cit., p. 480.

Una vez más, es en el nivel de la temporalidad que se juega esta «vibratilidad», esta vulnerabilidad, que hace resonar temporalidades específicas, así como lo hacía la relación singular con la gravedad. Esta relación entre los dos, el permanente conflicto de los ritmos y velocidades de su ejercicio en la vida contemporánea, obliga a permanentes reajustes. Rolnik llama «subjetividad flexible» al ejercicio de dosificación de estas dos capacidades, perceptivas y sensibles, más o menos vulnerables, que crean procesos dinámicos de reajustes permanentes. Esta subjetividad flexible es a la vez aquello que «moviliza y da impulso a la potencia del pensamiento-creación», pero también aquello que el «capitalismo cognitivo», «rufianiza» para su propio funcionamiento. Rolnik explica muy bien cómo estos modos de subjetivación que sitúa en la contracultura de los años '60, entonces en la dirección de una emancipación, han resultado, en los años '80, fagocitados por un sistema mercantil, de marketing y de gestión empresarial de dicha plasticidad de la subjetividad.

Este riesgo político fuerza a pensar cómo la experiencia sensible que atravesó el trabajo de la danza, por ejemplo las investigaciones referidas a la repartición del peso, o sobre el contacto, pueden transformarse en técnica gerencial a la búsqueda de una eficacia y de un rendimiento en una empresa[15]. Para Rolnik, el concepto de vulnerabilidad es un pivote crítico posible para distinguir los usos de esta subjetividad, puesto que esta sensibilidad hacia el otro tiende a poner lastre a toda eficacia mercantil de la flexibilidad de la subjetividad. Así, el concepto de vulnerabilidad y el de cuerpo vibrátil permiten trabajar sutilmente el encuentro en curso entre danza y filosofía,

[15] Hay un desafío especialmente fuerte en pensar las relaciones específicas entre los saberes actuales sobre y de la danza, por ejemplo las técnicas somáticas, y las técnicas de management. Los lazos entre bienestar en el movimiento y eficacia de la acción, comienzan desde las experiencias de Laban sobre el trabajo en cadena. ¿Es solo una simple cuestión de medios y fines? ¿Cultivar el bienestar y la eficacia del movimiento como un fin y no como un medio? Quizá habría que problematizar allí de manera más precisa la relación entre cierta eficacia, un anclaje en la realidad circundante, y una utilidad heterónoma. Hace falta notar al respecto que la distinción que efectúa Bergson entre utilidad y concretud permitiría quizá despejar una primera salida.

tanto más cuanto que allí se tejen y destejen las figuras de sujeto y de objeto y de las identidades notables.

En efecto, más que la constitución de una identidad fija, del «bailarín igualitario», o del «coreógrafo emancipado», estos proyectos de desjerarquización implican procesos de subjetivación cambiantes, a reemprender sin cesar, según las clasificaciones y los órdenes que cuadriculan el presente. El acto de verificación de la igualdad implica entonces, por su postura de vulnerabilidad hacia el otro, un proceso de «desidentificación».

Sin buscar establecer cualquier paralelo ridículo, citar a Rancière sobre esta desidentificación es ver cómo el acto de verificación de la igualdad es producción de subjetividad *entre dos*, que siempre vuelve a poner en juego la cuestión del sujeto, de quien toma la palabra, del que hace:

> «La construcción de estos casos de igualdad no es obra de una identidad en acto o la demostración de los valores específicos de un grupo. Es un proceso de subjetivación. [...] Un proceso de subjetivación es así un proceso de desidentificación o de desclasificación. Dicho de otro modo, un sujeto es un *in*-between, un entre dos. *Proletarios* fue el nombre «propio» de personas que estaban juntas en tanto estaban entre: entre varios nombres, estatus o identidades, entre la humanidad y la inhumanidad, la ciudadanía y su negación; entre el estatus del hombre de la herramienta y el del ser parlante y pensante. La subjetivación política es la puesta en acto de la igualdad [...] por parte de personas que están juntas en tanto están entre[16].»

Aquello que reúne, en acto, es un lugar *entre*, más que una identidad común, desclasificación en curso, siempre en la tensión de la

[16] Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, op. cit., p. 118-119. Cf. igualmente Éric Alliez: «puesto que se puede leer como un brutal efecto autobiográfico una de las frases-clave de *El desacuerdo*: 'toda subjetivación es una desidentificación, la sustracción a la naturalidad de un lugar, la apertura de un espacio de sujeto donde cualquiera...'», en «Existe-t-il une esthétique rancièrienne?», (pp. 271-287), *La philosophie deplacée*, op. cit., p, 273.

dosificación necesaria para decir un nosotros. Un nosotros que se tejería entonces *entre* más que *sobre* cada unidad identitaria, en acto, siempre reanudando la circulación entre el nosotros.

¿*Quién* toma la palabra, *quién* danza? La cuestión de la identidad atraviesa necesariamente estos procesos de desjerarquización, inervándose como problemática de las subjetivaciones a través, aquí, de lo informe de la repartición del peso a través del cuerpo. Louppe habla así de *Primary Accumulation* (1970) de Trisha Brown: «La cabeza, lugar sublime del pensamiento es utilizada como un simple miembro. Lo informe desjerarquiza puesto que, desprovistos de contorno, una cosa, un ser pierden toda identidad[17]», produciendo así el lazo entre desjerarquización de las partes, repartición de los pesos, desconstitución de la forma, permeabilidad de los contornos y desidentificación. A fin de cuentas, en este sentido y al convocar el arte de las dosificaciones, la desidentificación pensada a partir de esta vulnerabilidad, no es otra cosa que la capacidad de dejarse desplazar por el afuera y por lo otro. Esta permeabilidad de los contornos de la subjetividad adopta a la vez un desplazamiento espacial y un devenir temporal, una repartición de los lugares y de las partes, y una diferenciación subjetiva en curso: rolar, repartir los pesos en el cuerpo y experimentar una continuidad cambiante, un proceso, un devenir otro. Ante todo aparecen a la luz, en el despliegue del movimiento, las consecuencias sobre la decisión, y luego, la especificidad de una temporalidad continua al mismo tiempo que heterogénea.

¿Quién decide?

Estos proyectos de desjerarquización de los lugares en el cuerpo y de permeabilidad de los contornos, *in-formación*, de las corporeidades en juego, alteran necesariamente el modelo de la decisión y de la expresión de uno mismo en sus sostenes sobre un sujeto voluntario y un yo fijo; o, para decirlo de otro modo, plantean la cuestión de saber en qué

[17] Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine, La suite*, op. cit., p. 50.

momento de la danza el bailarín puede decir «*yo* quiero». Se dibuja entonces un cambio para la expresión individual como modelo de la danza, expresionismo que caracteriza, de manera parcial, las búsquedas de la danza moderna, en todo caso en la primera mitad del siglo XX.

«Individualismo expresivo» y «voluntarismo de la decisión»[18] se encuentran repartidos en el proceso de una temporalidad diferenciada. Aquello que se expresaría en la danza sería un cuestionamiento alrededor de una despersonalización, en el sentido de un borramiento de la personalidad. Ramsay Burt lo evoca así, en esos años '60, y más precisamente en 1963, con *Word Words*:

> «La colaboración entre Paxton y Rainer, *Word Words* (1963), es probablemente la primera pieza en la cual ella explora la performance de un material impersonal, aplanado en una modo calmo, neutro[19].»

Ellos utilizarán maquillaje para parecerse y borrar las diferencias individuales, expresivas. Será en líneas punteadas, trabajo impresionista, que se trazarán puentes con los temas del sujeto y de la libertad, captados esencialmente a través de las transformaciones y las experiencias de la temporalidad. No anunciar otro sujeto, una caída solemne de una identidad cualquiera, sino mirar lo más cerca posible de los gestos, de las danzas, algunos rasgos de subjetivaciones en curso, de esos tejidos y destejidos del tiempo que son tejidos y destejidos de un nosotros.

Otro momento, otra estética: *May Be*, espectáculo inaugural de una trayectoria que marca a la danza en Francia y en otras partes en

[18] «Brown también rechazó conscientemente esta suerte de individualismo expresivo. Parece haber tenido ideas similares a las de Paxton y Rainer sobre la manera en que la bailarina proyecta su presencia hacia el público, y sin ninguna duda discutió esto con ellos.» Ramsay Burt, *Judson Dance Theatre. Performatives traces*, op. cit., p. 75. Traducción propia. «El interés del 'contacto', es ante todo el de encontrar la esencia de la danza designada por Laban, la primacía del peso. Aquí, la opción gravitatoria prevalece sobre todos los mecanismos voluntaristas de la decisión.» Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p. 225.

[19] Ramsay Burt, *Judson Dance Theatre. Performatives traces*, op. cit., p. 73. Traducción propia.

los últimos decenios, la de Maguy Marin. Rostros pasados por harina, deshaciendo algo del esplendor individual de cada bailarín, de cada bailarina, y una caminata. Un andar lancinante, que mece, hechiza, e instaura algo de una temporalidad común, en el límite del aburrimiento de un común ordinario, repetitivo. Pero un andar, a paso pequeño, que abandona en ese surgir común las singularidades del andar de cada quien, e incluso de las lenguas singulares, un «que los cumplas feliz» en portugués.

Exploración de las imbricaciones de lo común singular sin temer jamás llevar a cuestas los riesgos de los retos situados en lo colectivo. ¿No sucede ya que los textos de Beckett –materia concreta para esta pieza más que referencia– construyen personajes no identificados por un yo psicológico, sino que, como paisajes, se constituyen por sus ritmos, sus movimientos, que se imbrican? Y eso igualmente rota. En Beckett rotan las piedritas, un bolsillo, una mano, otra mano, otra, y la boca, eso rota como una máquina que deviene personaje –personaje filosófico– con sus fallas. Eso rota en Maguy Marin, los personajes salen por una puerta, entran por otra, parecen casi jugar a la suerte quién hará qué. Otra estética, otro momento de la danza, y las cuestiones que sin cesar se le vuelven a plantear: repartición de los gestos; repartición de los roles en la organización; repartición de los lugares en el territorio urbano.

Al rolar, la inquietud de la danza por una desjerarquización marca las corporalidades a través de su sensibilidad hacia un sentir y un hacer, y en los modos de decisión. Se ven en escena (y fuera de escena, en calles tomadas como escena) gestos y cuerpos extraordinarios, pero al mismo tiempo se ejercen cambios categoriales en las tomas de decisión. Por ejemplo, de un lado las *tasks* –partituras muy precisas de tareas a efectuar aun cuando sometidas al azar en su construcción– y del otro la improvisación dibujan, en cuanto a las cuestiones de la necesidad y de la expresión de sí mismo, dos perspectivas divergentes que atraviesan algunas de las experiencias de los años '60-70 aquí nombradas. Las dos están por entero tomadas en un desplazamiento de la necesidad creadora como expresión de sí mismo, pero una está desligando esta

necesidad de la expresión de sí mismo para unirla a una necesidad puramente exterior: las tareas «insignificantes» a cumplir, reguladas por el azar, que, paradójicamente, fijan reglas más fuertes que nunca; y la otra, reconociendo cierta necesidad interna a la composición, que apuesta no por lo aleatorio, o por lo arbitrario (las dos caras del azar), sino por una complexión de la necesidad de su desplazamiento radical no desde un exterior hacia un interior absolutos, sino en un *entre* temporal, en el presente. Al complicarse en el embrollo de las fuerzas de la relación gravitatoria, entre los cuerpos, entre los bailarines y su contexto, la necesidad pierde su intransigencia y teje con la libertad una nueva tela (es toda la escena de lo posible y de lo real la que debe ser repensada, en términos de actual y virtual[20]). Es igualmente toda la escena de la decisión, de la percepción en su lazo íntimo con la acción la que resulta de manera conjunta puesta a trabajar otra vez: el tiempo ya no es una línea de efectuación lineal de causas en efectos, así como tampoco una línea interrumpida por puntos de decisión de libre albedrío, es textura sensible, espesura siempre en curso de actualización, donde se reúnen singularmente percepción y acción, escucha y gesto, lectura del espacio, del tiempo y del contexto, y composición espacio-temporal, dramaturgia, e inserción en el contexto. Los modos de organización del grupo de danza, la repartición de las funciones entre coreógrafo y bailarines también se encuentran puestos en tela de juicio en este conjunto de procesos, no homogéneos, de repartición de las funciones de apoyos y de sentidos. ¿Cómo al rolar, eso se reparte, *y eso rota*?

¿Eso rota?

A través de esta desjerarquización de aquello que puede hacer la danza, del material trabajado en la investigación, inmanente al proceso de creación, se agudiza la idea de una repartición rotativa de las funciones.

Aquí un caso particular, el del Grand Union:

[20] Cf. capítulo «Lo posible y lo real».

> «Los miembros del grupo asumen sucesivamente el rol temporario de director y de coreógrafo[21].»

El proyecto propuesto por Rainer bajo el título de *Continuous Project-Altered Daily*, presentado en marzo de 1970 en el Whitney Museum reúne a varios bailarines que ya han colaborado en otros proyectos, con otros artistas. Está atravesado por un entrelazamiento singular entre el carácter colectivo de la composición, el desplazamiento del coreógrafo, y la temporalidad singular de una transformación cualitativa continua.

Este proceso *continuo alterado diariamente* en el que ante todo son manifiestas, en la presentación de la instalación-performance, las necesarias transformaciones de una obra en cada una de dichas presentaciones, no busca mantener la ilusión de una constancia –que pase por ejemplo por la identidad del autor–. Se vuelve sensible la acción alterante –que vuelve otro– del tiempo que continua y cambia al continuar. A lo largo de las presentaciones de esta pieza, la distribución de los roles entre coreógrafo e intérpretes se transformará, repartición rotativa y cambiante de las funciones. La continuidad y el cambio como temporalidad específica de esta danza, se vuelve a encontrar en el título y la práctica que dará lugar a este colectivo singular, y en su integración de la improvisación en la composición de sus espectáculos. Rainer insiste sobre este lazo en una entrevista con Lyn Blumenthal para la revista *Profile* en 1984:

> «[...] teníamos la impresión de ser un grupo de rock. Una de mis creaciones que se llamaba *Continuous Project-Altered Daily* había incorporado desde el comienzo la idea del 'cambio continuo'. Poco a poco, abandonaba en algo mi autoridad y Barbara [Lloyd] era una de las instigadoras; bueno, ¿por qué algunos de entre nosotros no podrían aportar material? En el comienzo era difícil y luego en un momento dado eso tomó velocidad. Luego he visto mi trabajo literalmente destruyéndose o siendo

[21] Sally Banes, *Terpsichore en baskets*, op. cit, p. 258.

> anticipado, dispersado y difuminado por el impacto de los otros. Empezábamos a pensar que uno era cooperativo y colectivo. De una vez, se nos llamó Grand Union.[22]»

Deciden entonces intentar desplazar de manera continua el rol de *boss lady* de Rainer, en un proceso que no es una solución, una respuesta a una pregunta planteada, sino un deseo de *re-creación* permanente, de repartición rotativa de las funciones, en la organización y en la danza. La dirección rotativa será un modo de *dis-funcionamiento* del colectivo del Grand Union, que busca realmente un modo de decisión no jerárquico[23], como una de las posibilidades evocadas en el momento en que el aspecto colectivo de estos experimentos adquiere toda su importancia. La historia de este grupo en la repartición rotativa de los roles y su empleo de la improvisación, es todo salvo homogénea, atravesada como está de cuestionamientos radicales. El grupo ante todo se reunió entonces, en el comienzo, alrededor de una pieza de Rainer, para luego continuar sin ella, y luego finalmente desaparecer. Una vez más, no se puede ver en esto el triunfo de la afirmación de la igualdad, sino los procesos corporales, de organización, que tendieron a su verificación:

> «Durante los ensayos de su pieza Grand Union Dreams, Rainer alentó a los bailarines a tomar la iniciativa y crear su propio material, el cual podía, en ciertos casos, reemplazar el suyo. Los alentó a improvisar durante la performance antes que a «performar» su material ya hecho. Luego invitó a Trisha Brown a unirse a la pieza, no solo por su larga experiencia en improvisación, sino también porque no había aprendido, y no podía por tanto bailar la coreografía de Rainer. Rainer cambió entonces el nombre de la compañía a The Grand Union y anunció

[22] Yvonne Rainer, «Interview avec Lyn Blumenthal», en *Profile*, vol. 4, nº 6, otoño 1984, en Yvonne Rainer, *A Woman Who...*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1999, p. 67.

[23] Idem.

> que ya no era su directora, que ahora era un colectivo. Después renunció y se dedicó al cine hasta 1999[24]».

El grupo del Grand Union se volverá a encontrar entre 1970 y 1976, buscando pensar y reinventar de manera permanente su modo de funcionamiento, y modificando así necesariamente la manera de danzar, las corporeidades tanto como la composición de las funciones de danza que presentaba al público, a menudo basadas en la improvisación.

En el re estreno de esta pieza por el Quatuor Albrecht Knust (Christophe Wavelet, Jérôme Bel, Boris Charmatz, Emmanuelle Huyn, y Xavier Le Roy) en 1996, como una nueva cita-actualización de la obra, se encuentran planteadas esas mismas preguntas. Se puede subrayar al pasar la dificultad que plantea la nominación para tales proyectos. El hábito del nombre propio de la firma crea a menudo obstáculos para los colectivos que se constituyen y presentan obras sin nombre propio de nadie. La nominación se confronta con los procesos dinámicos, cambiantes, rodantes y rotativos.

La presentación que Steve Paxton hace del Grand Union es clara en términos políticos:

> «Los miembros fundadores de este colectivo teatral democrático y anarquista fueron: Becky Arnold, Trisha Brown, Dong Douglas Dunn, David Gordon, Nancy Green, Barbara Lloyd, Steve Paxton e Yvonne Rainer[25].»

Así, a cierto proyecto de repartición rodante de los pesos en el cuerpo, a esta desjerarquización de lo que hace la danza, se añade la atención a una temporalidad continua y cambiante, y la inquietud por una repartición rotativa de los roles y de las funciones.

[24] Ramsay Burt, *Judson Church Theatre*, op. cit., p. 197. Traducción propia.

[25] Steve Paxton, *Grand Union*, trad. De Elisabeth Schwartz, en *Improviser la danse*, publicación de los encuentros «Improviser dans la musique et la danse», (25-29 abril 1998), éd. Cratère, théâtre d'Alès, Alès, 1999, p. 29.

Es en este sentido de una decisión rotativa, antes que en el de una desaparición de los bailarines, que Maguy Marin[26] lee los procesos que han trabajado la danza. Anuncia que en su trabajo pretende plantear la pregunta de *quién* hace la danza, subrayando la importancia de los proyectos rotativos donde cada quien puede implicarse en un proyecto que no es el suyo, procedimiento que ella sentía difícil en la transmisión «a las generaciones actuales». Desde este punto de vista, una desjerarquización real de *qué* y *quién* hacen la danza pasaría quizá más que por la acumulación de proyectos individuales, por un cambio permanente de dirección, lo cual abre la posibilidad de estar, según los proyectos, en la dirección de un proyecto, o participando de él.

¿No es la cuestión que plantea, reivindica y retoma el término antedicho de democratización? Que cada uno y cada una pueda en cualquier momento estar en el lugar de decir y de hacer tanto como de elegir, y que la responsabilidad sea rotativa, de derecho entre todos, sentido igualitarista de la democracia, antes que una acumulación de proyectos individuales impermeables unos a otros. Se dibuja el sentido de un proyecto colectivo en el que cada quien proponía una pieza y podía bailar en la de los otros, tal como fue parcialmente el caso del Judson Dance Theater. Los desplazamientos efectuados en el lugar del coreógrafo se piensan entonces aquí de manera conjunta con la experiencia colectiva. A propósito de esto y como contrapunto, las tentativas de cuestionamiento más «radicales» –o en todo caso más visibles...– en los últimos años del *quién* decide y hace la danza, a través del cuestionamiento de la función autor, han sido quizá las piezas de Jérôme Bel. Si bien ellas referían efectivamente a la función de autor de una pieza coreográfica, como una *re-citación* actualizada de ciertos proyectos de la generación de los años '60, tendieron paradojalmente a hacer resurgir el nombre, *el nombre del autor*, en performances que cuestionan, pero al mismo tiempo enfatizan, la identidad del sujeto autor, hasta el paroxismo de la pieza epónima *Jérôme Bel* (1995). ¿Paradojas que se juegan en esta verificación de la igualdad siempre por actualizar?

[26] Charla informal durante una jornada de reflexión en torno de la noción de presencia, organizada en *Ramdam*, Saintes-Foy-Lès-Lyon, el 5 de abril de 2008.

Experimentar, nuevamente, al rolar, a través del suelo espesado de una relación gravitatoria que avanza difiriendo siempre, una repartición puesta en acto en un tiempo heterogéneo, en una duración creadora. Una igualdad de los cuerpos en movimiento, tanto y aun más que una libertad de un «todo es posible» a través de las temporalidades como textura del movimiento, más que de los espacios de su exposición. La duración tejida por pies que caminan y pisan el suelo y su polvo, en disposiciones en continuo cambio, se abre en el espesor de la piel, y en los volúmenes de los cuerpos que no se anuncian tanto como se tensan en sus movimientos cual respiraciones cutáneas.

Todas las partes o casi de la superficie del cuerpo son aptas para entrar en contacto con el suelo, para sentir la cualidad de ese tacto, para ponerse en movimiento, en el sentido de aquello que Trisha Brown llama una «democratización del cuerpo»; es decir una desjerarquización de las partes que trabajan, una igual repartición de los pesos en movimiento en todo el cuerpo indiferentemente, o más bien, diferenciádose sin cesar en niveles de intensidad que atraviesan el cuerpo entero.

Esta relación gravitacional puede pasar por cada recoveco de piel, y, a la par de ese continuum de tiempo y de piel que se da a sentir de manera conjunta, se multiplican los puntos de apoyo. A través de esta relación con la gravedad, la piel deviene un órgano del movimiento, en una difracción de las fuerzas que la atraviesan, en un traje de arlequín, pero tomado en el espesor de los vectores de movimientos que lo atraviesan y lo mueven, en una intensidad.

Por contraste con la imposibilidad de escribir *sobre* el cuerpo, de definirlo, podríamos hablar en rigor, para describir estas experiencias, de un cuerpo parcial. Ahí, las diferenciaciones fuertes operan en el interior del cuerpo que mezcla diferentes dinámicas en ese continuum jamás acabado que atraviesa los cuerpos en movimiento. Antes que una oposición, lo que se experimenta en la sensación del acuerdo gravitatorio en el transcurso del rolar, es el hecho de que *al mismo tiempo* entrega la percepción de todo el cuerpo, situado sobre el suelo, y las multiplicidades de dinámicas, de cualidades, de direcciones tendenciales que lo atraviesan. Y aun más, es este desequilibrio, esta diferencia

de potencial entre «el cuerpo entero» y dichas multiplicidades los que ponen en movimiento. Es así que las multiplicidades de las cualidades dinámicas en curso corroboran la imposibilidad de definir –marcar sus fronteras definidoras y definitivas– *el* cuerpo como totalidad. Así un estudio de los cuerpos en movimiento obliga a constatar la ineficacia del concepto total y cerrado para pensar *el cuerpo*. ¿No es en este mismo sentido que Michel Bernard prefiere al concepto de *cuerpo* en singular, «aquel reticular, intensivo y heterogéneo de 'corporeidad'[27]»?

Una experiencia especialmente penetrante de estas cualidades heterogéneas, intensivas y múltiples de las corporeidades es la del rolar como sensación de la continuidad cambiante de mi contacto con el suelo, de las dinámicas de las direcciones, de las cualidades de tonicidad, de las temporalidades de expansión y de retracción en ese juego entre la Tierra y la masa del cuerpo.

Trabajar esta continuidad misma y este cambio cualitativo, es quizá uno de los sentidos de ciertas proposiciones de improvisación en danza. La relación variable con la gravedad, experimentada a través del rolar, vuelve sensible un trabajo en el que la decisión del movimiento busca improvisarse. Así, a menudo, al comienzo de los cursos, Hamilton propone hacer rolar su mano abierta sobre el suelo, sucesivamente con la palma, el canto, el dorso, el canto, la palma... Se trata de buscar la tonicidad muscular necesaria a dicho movimiento: si la mano es demasiado tónica, entonces el contacto se pierde en algún momento, la mano salta y no rola, si la mano no es lo suficientemente tónica no se mueve, o entonces está en contacto muy poco. La variabilidad del tono muscular cambia sin cesar el movimiento y su percepción. En rigor, toda la preparación física podría pasar por la atención cada vez más fina dirigida hacia esta relación gravitatoria y el enriquecimiento de ese tono en todas las partes del cuerpo a través de los diferentes contactos con el suelo. De la mano, se pasa con frecuencia al pie, luego a todo el cuerpo: sólo moverse sobre el suelo rolando y hacer rolar todas las partes del cuerpo, afinando cierta sedimentación en el suelo, cierta relación con la gravedad y con la actividad muscular, que

[27] Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, op. cit., p. 24.

permite «saborear» ese rolar. Es, en definitiva, una atención sensible la que inaugura en este caso todo el trabajo de la improvisación.

Otra imagen ofrecida para hacer comprender el ejercicio, es decir que es la piel misma la que «busca» tocar el suelo, la piel que está justo al lado de la piel en contacto, y así sucesivamente; una manera de decir que el movimiento proviene de ese contacto con el suelo liberándose de la idea de hacer surgir el movimiento de la inmovilidad, y de reponer el tema de la decisión del movimiento. Si, en tanto el reajuste gravitatorio lo vuelve sensible, estamos siempre ya en movimiento, es efectivamente la cuestión de la voluntad, de la intención, la que resulta nuevamente alterada aun de manera más amplia por la experiencia gravitatoria.

Uno se pone a rolar y eso jamás se detiene, no hay razón para que se detenga, aparte del agotamiento; eso continúa y al mismo tiempo cambia, tal es la experiencia de cierta temporalidad que pone en evidencia esta experiencia del rolar: el «continuum», para emplear un término utilizado por Julyen Hamilton cuando habla de esta experiencia de la gravedad. Este *continuum* de la temporalidad que se abre a los balanceos de mi cuerpo sobre el suelo se une a la continuidad del «órgano» de intercambio de la relación gravitatoria: la piel.

En efecto, si es posible rolar así en una continuidad, es porque hay siempre una parte de la piel «justo a punto de tocar» el suelo. A través de ese rolar, la piel ejerce su sensibilidad como zona de intercambio de gravedad y como motor del movimiento en esta propia dinámica. Pero no se trata de poner en juego una supuesta superficie plana del cuerpo; si ese rolar moviliza el continuum de esta envoltura que es la piel, es igualmente en su espesor y de manera intensiva. Cada parte de la piel alrededor de aquella que está en contacto con el suelo estuvo o va a estar en contacto con el suelo, y esta sucesión y continuidad se entrecruzan también en la tridimensionalidad del cuerpo. Cada contacto repercute a través de la piel y el rolar es también un ejercicio que despierta esta sensibilidad del espesor de la piel en su repercusión justo por encima y justo por debajo. Lo que es puesto por delante tampoco es allí el hecho de que el cuerpo sea más o menos –cuantitativamente– tridimensional, sino la atención prestada a las cualidades de esa realidad sensible. Esta atención es a menudo conjurada por la representación bidimensional

del cuerpo en tanto es visto y proyectado, en particular a través de la frontalidad de una escena de teatro. Así, aquello que habría podido parecer un ejercicio que busca reafirmar (y casi endurecer) la piel como envoltura y límite impermeable, entiende que permite alcanzar la propia expansión de una piel que, a través de su espesor percibe en tres dimensiones los volúmenes de las corporeidades sensibilizadas en el justo antes y en el justo después –o el pasado inmediato y el futuro inmediato– y conjuntamente justo por debajo y justo por encima. Aquí, la cuestión de la vulnerabilidad atraviesa de nuevo esta experiencia del rolar, de la piel como lugar de respiración, de intercambio (gravitatorio) y de sensaciones cambiantes. Se mezclan entonces un trabajo sobre cierta cualidad de las sensaciones del movimiento con el trabajo sobre las temporalidades propias a dicho continuum de la gravedad.

En los días siguientes, Hamilton concentra el trabajo sobre la piel y el hecho de verificar a través del tacto su espesor, su textura, y afinar de este modo la percepción de lo que sucederá justo después, y de lo que acaba de pasar justo antes. El trabajo de atención se dirige específicamente sobre la piel de la espalda, como para abrir allí una percepción en una dirección desprovista de la visión. Un trabajo concreto sobre la materia, la tridimensionalidad y la sensación de las temporalidades siempre en curso, con las cuales tejer las direcciones y las acciones de una danza que surge de allí, se concentra sobre la sensación de la gravedad; una sensación de continuidad y del espesor de esa continuidad.

De un lado, eso jamás se detiene; la pesantez marca la experiencia de toda una vida; de otro lado, puedo afinar la sensación siempre diferenciada de esta relación gravitatoria, es decir de cierta temporalidad en acción. Mi localización, la única que tengo en el momento de danzar es la de estar sobre el suelo; entrar lo más cerca posible de esa continuidad que me atraviesa en el presente, a cada instante y sin embargo continuamente.

Estirada sobre el suelo, rolar suavemente la cabeza, de un lado, luego del otro. ¿Qué textura de la piel detrás del cráneo? Como si la piel «quisiera» tocar el suelo, imposible saber «dónde» o «qué» o «quién» inicia el movimiento. ¿Soy yo que rolo sobre el suelo, o el suelo que me mece y me hace

rolar? Rolar una mano, un brazo, un pie, una pierna. ¿Qué direcciones señalan ya cada lugar de la piel que rola? Cada punto de la piel señala una tendencia en una dirección diferente, en este reajuste gravitatorio. Y si debiera levantar una mano, un brazo, ¿en qué dirección lo haría? ¿Cómo me despego del suelo al rolar? Actividad/pasividad mezcladas en un rolar entre sensación y acción. Eso continúa y sin embargo no cesa de cambiar, eso perdura y sin embargo no cesa de transformarse: mis apoyos, las imágenes que se crean, las orientaciones de cada movimiento que adquiere una dirección, los ritmos de espaciamiento de la piel y del suelo. Una duración heterogénea, un rolar continuo y agenciamientos imprevisibles.

> «En resumen, la pura duración podría no ser en efecto más que una sucesión de cambios cualitativos que se funden, que se penetran, sin contornos precisos, sin tendencia alguna a exteriorizarse unos por relación a los otros, sin parentesco alguno con el número: esa sería la heterogeneidad pura[28].»

Eso cambia y no es medible, contable. Eso rola, eso rota. *Anclar*se en el suelo, entrar en la gravedad, es, paradójicamente, penetrar de manera más sensible aun en un tiempo que no está inscripto, que es un cambio perpetuo de la sensación del peso y de las direcciones tendenciales, a partir de los apoyos sinuosos. Puede ser que la propia idea de inscripción resulte con ello renovada. La danza está atravesada por la cuestión de la *inscripción* a través de dos movimientos en espiral, uno hacia el suelo, el otro hacia una *escritura* sobre otro soporte, dos sentidos que no se oponen tanto como se matizan. Entonces se anudan nuevamente la fuerza de la gravedad y la del tiempo: conservar algo del presente que pasa, he aquí un gesto del tiempo; penetrar en la gravedad de un presente siempre renovado, he aquí un gesto del peso, tejiendo ambos las alegrías y los pavores de una sensación terrestre de un tiempo que pasa.

[28] Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, op. cit., p. 57 y 79.

Com-poner

«[...] una diferencia entre transcribir una sensación y trazar para permitir que aparezca algo completamente distinto a lo sentido!»

Fernand Deligny
Les Enfants et le silence, éd. Galilée, Paris, 1980, p. 25.

El riesgo de la evanescencia trabaja la danza como espectáculo viviente y la cuestión de su escritura tropieza íntimamente con la de su reconocimiento en tanto arte. Corriendo siempre el riesgo de desaparecer en la *efim-errancia* de su presentación o en sus límites con una simple práctica social, la danza concede un peso especial al problema de la escritura, de la inscripción, de la conservación. Ceñir la problemática de la inscripción en torno a un problema de temporalidad permite escapar a la simplificación de una oposición entre una conservación a través de la escritura que fijaría y un trabajo perceptivo de puro presente[1]. Esta tensión, en tanto no puede reducirse

[1] Esta tensión de una fugacidad de la danza, entre aquello que escapa y el punto de fuga atraviesa muy fuertemente la investigación en danza según diferentes problemáticas de aproximación: las notaciones, la transmisión y el estatus de la obra, los cuerpos y los gestos ellos mismos como inscripciones. «La obra coreográfica tiembla. Si se inscribe en alguna parte, es menos en la permanencia de los cuerpos que son su única memoria que en el milagro siempre renovado de esos cuerpos vivientes, cuyo aliento, tono, estado interior, e incluso cuyas células

a la oposición entre malvada escritura impropia de los movimientos y una verdadera presencia pura del gesto, se abre camino en la propia composición. Aun en el caso extremo de la inscripción a través de las notaciones de los movimientos danzados, Simon Hecquet y Sabine Prokhoris son muy claros[2]: la notación, como toda escritura, y de la misma manera que el gesto danzado, opera transformaciones, «traducciones», y puede ser considerada como un acto creador en sí mismo. Por eso critican el falso combate, en nombre de una mayor autenticidad, dirigido contra la notación del movimiento en partituras que fijarían a la danza. Quebrando la dicotomía que opondría la auto-referencialidad del presente cuerpo danzante a la escritura como sustituto impropio que desnaturaliza la realidad de la danza, proponen ver la notación como una práctica en curso, en obra. Es solamente manteniendo la misma suspicacia respecto a dicha dicotomía, que pueden pensarse cuerpos danzantes que componen sin una inscripción escrita y repetible, sin aferrarse no obstante al criterio de una autenticidad, o al mito de una presencia. Se plantea entonces la cuestión de la inmediatez de una composición, inmediatez que Hecquet y Prokhoris devuelven del lado de la obra sagrada auto-referenciada. Sin embargo parece que efectivamente se puede hablar de un proceso de composición (no una simple transparencia a sí mismo, al mundo) en dicha inmediatez; ¿puede ser entonces que la

jamás son idénticas, que cada noche la reinventan, jamás la misma, siempre ella misma. [...] La obra coreográfica es lo contrario de una obra sin huella: no ahorra ninguna marca, ninguna inscripción, a los cuerpos que trabaja. Pero esta huella escapa a toda finalidad de explotación; es indescifrable.» Isabelle Ginot, «La peau perlée de sens», en Christian Delacampagne, Isabelle Ginot, Bernard Remy, Jean Rouch (dir.), *Corps provisoires*, éd. Armand Collin, Paris, 1992, p. 198-199. Sobre las notaciones cf. Laurence Louppe, *Danses traces: dessins et notation des chorégraphes*, (ouv.coll.), éd. Dis Voir, Paris, 1999. Y en torno a la transmisión y al estatus de la obra coreográfica cf. los trabajos ya citados de Isabelle Launay, o de Frédéric Pouillaude, entre otros, en torno de las reflexiones sobre los cuerpos y los gestos ellos mismos como inscripción.

[2] Cf. la virulenta introducción de Simon Hecquet y Sabine Prokhoris a su obra *Fabriques de la danse*, éd. PUF, Paris, 2007, intitulada: «Liminaire: d'une atopia», (pp. 13-21).

«traducción» que ellos identifican en la escritura se trace en el gesto mismo, en el espesor de ese presente de la atención[3]? La inquietud es la misma: la de las metamorfosis concretas, las transformaciones imaginarias, las creaciones de sentidos, que vuelven interesantes los trayectos, las desviaciones [*écarts*], antes que cualquier instancia traducida tomada en una oposición entre original y copia.

Que toda percepción sea traducción, metamorfosis sensible, tal parece ser lo que Michel Bernard entiende cuando habla de quiasmas sensoriales o más bien del entrecruzamiento de los tres quiasmas: «intra-sensorial»: sentir y a la vez sentirse, «inter-sensorial»: el ojo escucha, «para-sensorial»: entre el acto de enunciación y el acto de sensación. No se trata ya de elaborar un imaginario a partir de las sensaciones, sino de ver cómo «lo imaginario es el motor profundo de la sensación, y por eso mismo, el motor de la danza[4].»

No hay dos tiempos sucesivos, uno de la sensación, el otro de la imaginación para acceder al sentido como metamorfosis de las sensaciones y de las imágenes. Toda sensación contiene ya, para Bernard, la alteridad de un simulacro que duplica la sensación en el quiasma «intra-sensorial». En el límite, toda sensación es ya una «traducción» en el juego de sí mismo a sí mismo, un sí mismo que no es quizá otra cosa que la multiplicidad de dicho juego. El filósofo sitúa la poética de la danza en esa desviación [*écart*] particular que es el quiasma, a partir de esta auto-afección, en la «producción de ficción en el interior del sistema sensorial[5]». Con estos tres quiasmas cruzados se pone de manifiesto claramente en toda su complejidad el problema de una danza que se da y se toma, para Bernard, en un hojaldrado de sensaciones y de expresiones, lo cual vuelve a poner en juego con sutileza las cuestiones de inscripción, de escritura y de composición.

Un atravesamiento que desplaza la oposición binaria entre pesado y ligero ya no plantea el problema de su inscripción en términos de

[3] Cf. capítulo «Presentar».

[4] Michel Bernard, «Sens et Fiction, ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels», op. cit., p. 95-100.

[5] Ibid., p. 63.

escritura fija y fijada con plomada, opuesta a la ligereza de una pura presencia desligada. Trazar las sensaciones mismas, pero trazar, el atravesar... *líneas de errancia.*

¿Escribir?

Si la danza es continuamente devuelta hacia el desafío de su existencia artística entre evanescencia e inscripción, es porque efectivamente el arte de la danza puede pensarse de manera esencial como composición en movimiento dentro de una variabilidad de los lugares y de los modos de agenciamientos posibles de dicha composición. Antes de definir espacios que identificarían estilos homogéneos para tal o cual danza, se trata de ver cómo estas problemáticas cruzadas de escritura y composición atraviesan –es decir de manera transversal– en intensivo, la *coreo-grafía* de cada caso. ¿Qué será escrito, sobre qué se fundará la escritura? ¿Quién o qué es lo que compone? Tanto más cuanto que, como lo hace notar un artista de la danza de los últimos decenios en Francia, Loïc Touzé, estas cuestiones están tomadas en una problemática institucional, y dando la escritura peso, es decir en este caso crédito, ella ofrece a la danza un estatus de obra mediante la conservación que permite:

> «Es cierto que vemos cómo se ha institucionalizado esa palabra. Es sobre todo eso. Se entrega dinero, en términos institucionales, para la «creación coreográfica». [...] Para mí, en tanto artista, desde este lugar, lo «coreográfico» es una zona bastante inestable. [...] comprende una noción de composición y de escritura. Pero aun hace falta volver a pensar para cada quien «qué es la composición» y «qué es la escritura». Puesto que todo se escribe, incluso lo improvisado es escritura puesto que es composición instantánea y estamos ya en la escritura. Desde el momento en que hay lenguaje hay escritura. Se la escribe o no se la escribe. [...] a continuación ¿elegimos conservar dicha escritura, ese coreográfico? La institución tiene más bien tendencia

> a decir, hay escritura a partir del momento en que hay... una partitura casi... partitura para conservación, para decir que se puede reproducir, rehacer... Eso permite, luego, hacer museos, centros nacionales de la danza o lugares que pueden conservar... es también algo bueno, no es peyorativo, pero no son las mismas apuestas[6]...»

Ahí también una distinción de tiempo... de la danza que se define por su inscripción antes o después. Los problemas de escritura y de composición pueden captarse a través de la declinación de problemas de temporalidad, de composición y de presentación de la danza.

Louppe da cuenta muy sutilmente del juego, de la apertura [*écart*] de variaciones posible, que existe entre los conceptos de «composición» y de «coreógrafo»:

> «De hecho, la composición en danza contemporánea se efectúa a partir del surgimiento de las dinámicas en la materia. Y no a partir de un molde dado desde el exterior. La terminología es siempre interesante en aquello que revela por debajo de las palabras (y de los actos) de un maestro de ballet que decía que él «arreglaba» una danza. El coreógrafo contemporáneo «compone», lo cual es diferente. No «arregla», muy por el contrario: él actúa y altera las cosas y los cuerpos para descubrir una visibilidad desconocida. [...] En todo caso, crea su material, lo ensambla, pero sobre todo lo dinamiza, trabaja un caos provisorio en la red secreta de las líneas de fuerza[7]...»

Esta «filosofía de una materia que se compone ella misma a través del cuerpo del bailarín» constituye, para retomar uno de los términos

[6] Loïc Touzé, «Lorsque le chorégraphe devient auteur-concepteur», (pp. 111-121), en Céline Roux, *Danse(s) performative(s)*, éd. L'Harmattan, coll. Le corps en question, Paris, 2007, p. 112.

[7] Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p. 217.

introductores de esta *poética de la danza contemporánea*, uno de los «fundamentales de la danza contemporánea», a partir de un gesto no transmitido. Louppe vuelve a trazar así las diseminaciones y virajes de este proyecto a través de la danza del siglo XX, deteniéndose sobre el contenido singular que adopta en experiencias de creaciones colectivas:

> «Esta persecución del interior mismo de la experiencia del cuerpo, por uno mismo o en grupo, se vuelve a encontrar, pero en un contexto y una filosofía completamente diferentes, en creadores muy radicales como Steve Paxton para quien, según Cynthia Novack, «la composición no debía ser creada por el coreógrafo sino nacer (*to arise*) entre los bailarines[8].»

Componer la materia misma de los cuerpos, en tanto ligado especialmente al hecho de que «una de las características esenciales de la creación coreográfica es el trabajo entre varios[9]».

Al zambullirse radicalmente en el riesgo de evanescencia de la presentación de la danza que constituía la apuesta de su ser artístico, al elegir una composición de los trazos y de los efectos mismos en el presente que se da a ver, las experiencias de improvisación apuestan por una composición *entre*. Sobre la cresta de lo que está pasando, componer directamente la evanescencia, de aquello que no cesa de desaparecer-aparecer en el presente. En la imposibilidad de una visibilidad total, una composición que no es *pre-vista*, sino una visión en curso. Este presente es el *entre* de la composición, con sus dos filos, graduales: evanescencia e imprevisibilidad. La cuestión de la improvisación adquiere toda su envergadura en el juego entre composición y escritura, sea como producción de una materia que será luego fijada y repetible, o como modo de presentación pública.

[8] Ibid., p. 220. Cita de Steve Paxton en Cynthia Novack, *Sharing the dance. Contact improvisation and American culture*, The University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin, 1990, p. 54.

[9] Ibid., p. 20.

> «La improvisación como espectáculo acabado, pero ante todo como experiencia es, se lo habrá comprendido, uno de los elementos esenciales de la danza contemporánea, de su proyecto de exploración de los límites[10].»

El riesgo de evanescencia es redoblado por el desafío de caminar sobre la cresta de lo imprevisible, impulsando la composición hacia sus límites de escritura. El límite de la composición que constituye la improvisación mediante sus juegos con el presente y sus grados de efímero, se explora de manera conjunta en el límite que una composición, que juega sobre una «visibilidad desconocida» en el presente, sostiene y repele respecto a la propia percepción. Los desafíos de lo imprevisible y de una composición *entre,* exigen repensar las temporalidades propias a dicha elección, siempre en el límite de lo insostenible, de *improvisar.* En este sentido no será sorprendente ver que dichas temporalidades se despliegan particularmente en la sensación de la relación con la gravedad, una duración heterogénea que mezcla sensación presente y producción del gesto.

Desde los primeros pasos de Nietzsche y Valéry con la danza, los pies escuchan por los talones; componen un tapiz de sensaciones tejidas con la duración. El límite en la exploración de la composición de la materia de las corporeidades que propone la danza es lo que se añade a la sensación. El concepto de composición como denominador común de lo que hace danza, en tanto revela la tensión siempre en acto –y que no se resolverá aquí de una buena vez por todas– entre la existencia de la danza como arte del presente y su escritura: un atravesamiento de su composición.

La composición, tal como la entienden Deleuze y Guattari, en una fórmula asombrosamente definitiva, es el trabajo propio del arte:

> «Composición, composición, es la única definición del arte. La composición es estética, y lo que no está compuesto no es una obra de arte[11].»

[10] Ibid., p. 226.

[11] Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, op. cit., p. 194.

Hablan principalmente en el arte, de la pintura, a veces de la escultura y de la música; pero el «plano de composición estético», el plano del arte, entra en eco de manera singular con la danza. Volvemos a encontrar allí el espesor del plano que constituía la tensión entre ligereza y gravedad en Valéry: una inversión de la ligereza celestial se efectuaba con la pintura de las bailarinas de Degas. La relación con la gravedad, intrínseca a la danza, complejizaba la imagen de la bailarina como ligera y metafórica, y el suelo, lejos de hacerse olvidar, se volvía el plano de composición de las fuerzas en juego[12]. Se abre una resonancia entre el suelo de esas pinturas de Degas vistas por Valéry y el plano de composición estético del arte en Deleuze y Guattari, un hojaldrado de las «sutiles repercusiones» en aquellas y «una elevación del suelo» en este, «puesto que el plano se estratifica», «procediendo por empapamientos, fibras, hojaldres», creando, esta vez para la música, «un espesor singular en el plano sonoro[13].» Además, este plano de composición es composición de sensaciones, así como la relación gravitatoria es en danza ese tejido de sensaciones y de producción de gesto en una temporalidad heterogénea.

> «Es bajo esta condición que la materia deviene expresiva: el compuesto de sensaciones se realiza en el material, o el material pasa en el compuesto, pero siempre de manera de situarse sobre un plano de composición propiamente estético. [...] en función de los problemas de composición estética que conciernen a los compuestos de sensaciones y al plano con el cual necesariamente se relacionan con sus materiales. *Toda sensación es una pregunta, aun si sólo el silencio responde a ella*[14].»

Los cortes y desplazamientos que efectúa la composición en las propias sensaciones presentes son como preguntas planteadas. No dudas, sino la afirmación de una pregunta que no espera *una* respuesta, *una* solución, *una* conclusión. Esta composición de sensaciones en

[12] Cf. capítulo «Pe(n)sar».

[13] Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, op. cit., p. 197.

[14] Ibid., p. 185. El subrayado es mío.

un plano estético atravesado por las apuestas vivaces que atañen a la inscripción, para conjurar el vuelo de la danza, se da en la gravedad de una tendencia al escape de sí misma. Una co-implicación de los diferentes cuerpos de la danza, a través de la repartición de un plano común de composición, *entre*, puede leerse a través del suelo como lugar de los intercambios gravitatorios. Louppe ha «proclamado[15]» la importancia de este concepto de composición, que atraviesa la creación coreográfica en su conjunto, y plantea de manera permanente la cuestión de la improvisación como exploración radical de los límites de una composición conjugada con la temporalidad de lo imprevisible.

¿Improvisar?

Al *pe(n)sar* concretamente a partir de la experiencia gravitatoria, de la repartición de los pesos y de la escritura, el presente se estría en una apertura [*écart*], restaurando sin cesar el riesgo de lo imprevisible que trabaja toda duración creadora. ¿Imprevisibilidad de una composición? Afirmación de preguntas, composición de las propias sensaciones presentes, la improvisación es una experiencia, jamás realizada totalmente, de esa duración singular; ella toma el partido de vivir esta *des-posibilidad* que se vuelve a poner en juego en cada instante. ¿En cada instante? Más bien en el borde, espeso y renovado, al borde de no tener lugar. La improvisación no define tanto una forma de danza como tal vez la experiencia del grado de imprevisibilidad de todo acto creador. Dice en todo caso cierta postura, que puede ser llevada al extremo de su presentación a un público, de una apertura siempre renovada a lo imprevisible en una actualidad que jamás tiene lugar completamente. La improvisación sería entonces ese instante en el que la danza cuenta uno de sus desafíos: su arte de composición en el hueco mismo de su evanescencia. Casi una broma, un guiño, que invita a la exploración de uno de los límites del campo de su composición, que se ríe del riesgo de evanescencia que lo caracteriza, como arte viviente, o bien que vuelve a ponerlo en juego al borde del abismo de su desaparición.

[15] Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p. 228.

Así, elegir la improvisación como presentación en escena, es, en última instancia, ponerse al borde de no moverse, de no *hacer* nada, y jugar permanentemente con el hecho de que justamente no hay nada que *hacer*. La composición, el sentido que surge en el agenciamiento de los elementos (corporales, dinámicos, luminosos, textuales, etc.), está como siempre ya-ahí, a flor de piel, al borde de tener lugar, sin jamás tener lugar de manera completa, sin siquiera ser posible antes de realizarse. En este sentido, toda la relación clásica entre lo posible y lo real es desplazada de modo inevitable, exigiendo un reajuste temporal, en esta temporalidad propia de un presente no totalmente pre-escrito, parcialmente no previsible. La apuesta de una situación está hecha: no es virgen, y al mismo tiempo no está pre-arreglada. Pasa algo que no tiene lugar completamente, que está en ese entre dos, en el borde, que exige una agudeza de la atención temporal.

¿Pero entonces qué pasa a pesar de todo? ¿Cómo eso camina, y cómo no camina? ¿Qué efectos de real, qué producción de realidad para algo que no tiene completamente lugar? ¿Pero qué es ese tener lugar?, o dicho de otro modo, ¿algo puede pasar sin tener completamente lugar, es decir sin ocupar todo el espacio preconcebido como posible para dicho acontecimiento? ¿Algo pasa sin tener lugar posible? En este sentido por ejemplo Deleuze y Guattari escriben de manera provocadora en 1984[16] que «Mayo del '68 no tuvo lugar».

> «El acontecimiento mismo está en desconexión o en ruptura con las causalidades; es una bifurcación, una desviación por relación a las leyes, un estado inestable que abre un nuevo campo de posibles. [...] lo posible no prexiste, es creado por el acontecimiento, es una cuestión de vida. El acontecimiento crea una nueva existencia, produce una nueva subjetividad (nuevas relaciones con el cuerpo, el tiempo, la sexualidad, el medio, la cultura, el trabajo...)[17].»

[16] Gilles Deleuze y Félix Guattari, «Mai 68 n'a pas eu lieu», en la Revista *Les Nouvelles Littéraires*, 3-9 mai 1984, p. 75-76. Cf. Gilles Deleuze, *Dos regímenes de locos*, Pre-textos, Valencia, 2007, p. 213-215.

[17] Ibid., p. 213-214.

¿Todo era posible? No, nada era posible antes de tener –parcialmente– lugar; un profundo desplazamiento de la línea entre posible y real[18], que desplaza al mismo tiempo la posibilidad de un «todo es posible». Nada es por el contrario posible antes de suceder, y es sin cesar inacabado. Aun cuando el término de acontecimiento sea el que sirve para designar esta bifurcación, no es el surgimiento del sentido excepcional sobre la línea de despliegue normal del tiempo, sino más bien una desviación [*écart*] que se determina al actualizarse. No expresa los posibles estáticos prexistentes, sino que trabaja lo más cerca de lo real, un presente atravesado con las puestas en acto de los imposibles y los imprevisibles, una temporalidad en la que se componen sensaciones, pasos, direcciones.

La improvisación es la ocasión para volver evidentes las concepciones temporales de un arte que compone sensaciones, gestos, imágenes. Corriendo intrínsecamente el riesgo de lo informe, siempre a punto de ya no existir en tanto tal –y riéndose de ello– la improvisación no puede pensarse más que a través de sus límites, es decir de sus paradojas. Al mismo tiempo que explora los límites de composición entre sensación y gesto, entre pasividad y actividad, colocándose siempre al borde de no hacer nada, la improvisación se encuentra ella misma en el límite de su propia definición. Se deja captar más por las preguntas que plantea a la composición, a la duración, que por la delimitación de su territorio, que definiría los marcos de sus apariciones fenoménicas puras, y de las fronteras estancas entre improvisación y escritura para la danza. El límite es lo que tiende a desplazarse en la propia experiencia de su recorrido; la frontera es lo que delimita un dominio, lo *de-finido* como objeto. Poco importa saber si tal artista hace o no «pura» improvisación a fin de definir sus fronteras definitivas y definitorias. Si el desafío virtuoso de la definición de una pureza está en condiciones de ser separado de la mirada sobre la danza, podrían leerse allí las apuestas conceptuales –es decir, una vez más, tanto prácticas como teóricas– que trabajan los proyectos «de improvisación como espectáculo» y las paradojas que hacen y deshacen su práctica. Esta exploración de los

[18] Cf. «Lo posible y lo real» en el capítulo «¿Imprevisible novedad?».

límites de la composición puede dar a luz estilos, lugares y formas de producción coreográficas completamente variadas.

El recorrido de sus límites comienza con la localización de sus puntos de fijación y de su denominación. Tanto en lugares de formación como en espacios de creación, la idea de un «instante puro» y suspendido de creación como página blanca de un lado, y la idea de la expresión verídica de uno mismo, del otro, anudan fundamentalmente los principios de aprendizaje y de creación. Las apuestas por pensar este pensamiento/práctica en los límites de la composición se identifican con dichos principios. Mientras que el primero sitúa la cuestión filosófica de la libertad y del determinismo, de la posibilidad de un gesto absolutamente libre, nuevo, despojado de todo pasado, el segundo arrastra consigo la pesada historia de la autenticidad del yo. Improvisar, sería a la vez, y no sin paradoja, producir un gesto absolutamente libre, espontáneo, no preparado, en rigor sin trabajo, y expresarse, por eso mismo, en una absoluta transparencia con uno mismo...

Improvisar es, ciertamente, elegir situarse en cierta inmediatez, es decir a la búsqueda del vaciamiento de una mediación prexistente de la escritura de la danza mediante secuencias preconstruidas; pero en las prácticas concretas de improvisación parece poder esbozarse cierta inmediatez que no presupone un libre albedrío absoluto, ni una total transparencia con uno mismo. Las experiencias de improvisación pasan fundamentalmente por el enriquecimiento de un trabajo sensible de una temporalidad singular, por ejemplo a través de la relación gravitatoria, y abren así vías de escape respecto a la falsa dicotomía entre libertad absoluta del instante de improvisación y un supuesto determinismo brutal de la línea coreográfica. Paradoja de una composición sobre el terreno, entre los movimientos presentes, que daría luz entonces a una captación diversificada y moviente de una subjetividad en devenir, más que a la expresión de la autenticidad, de la naturaleza del yo.

Estas apuestas entran en resonancia con ciertos desplazamientos fundamentales de la filosofía contemporánea en su ejercicio en los límites del arte, aquí de la danza, y especialmente en lo que concierne a la cuestión de la subjetividad, la cual se deja ciertamente aproximar pero cuyo proyecto de una sistematización total –si es que aquello fuera

posible– no es desde luego la apuesta de una investigación como la presentada aquí . En estas resonancias el problema de la autenticidad ocupa un lugar especial.

Elegir improvisar, ¿no es apostar a que uno tiene algo tan interesante para decir que no tiene necesidad de *pre-escribirlo*, de pensarlo, de reflexionarlo? Dos términos, que no son sinónimos, ya se chocan: pensar y reflexionar. Efectivamente, improvisar es, en cierto sentido, no *re-flexionar*, no volver sobre una idea o una sensación para tacharla, corregirla, seleccionarla, antes de su presentación, pero es no obstante pensar lo que se hace, o más aún estar pensando haciendo lo que estamos haciendo. El gerundio (el «ando» o el «endo») son las muletas para esbozar una forma de pensamiento no *re-flexiva* cuyo modelo, o más bien cuya experiencia, está dada posiblemente por la experiencia del movimiento danzado. Pero entonces elegir no pre-reflexionar sobre aquello que se presenta, ponerse en la situación de improvisar, ¿es fundarse en el interés de una expresión de un yo profundo, de una naturaleza humana, a través de la intención de una autenticidad total? Muy a menudo se escucha decir en prácticas de improvisación que hace falta ser más auténtico, más natural. Pero los presupuestos conceptuales de tales expresiones en cuanto al sujeto que sería auténtico y natural están cargados de sentido, sin que uno se tome siempre el tiempo de sopesarlos, de pensarlos.

El trabajo filosófico con la danza se consagra a la crítica, es decir al trabajo primordial de la filosofía como puesta en duda de las implicaciones sobrentendidas de las palabras, trabajando sobre su uso, el recorrido de sus límites, mucho más, aun más que sobre su definición. Bernard conduce, y de manera magistral, esta actividad de sopesar los presupuestos de la danza. Así en el libro colectivo *Aproximación filosófica al gesto danzado: de la improvisación a la performance*, ve en el mito de la improvisación, que justamente distingue de su experiencia, una positividad ligada «al orden autárquico de un fondo ontológico originario y subjetivo oculto[19]». Dicho esto, los tres efectos del mito

[19] Michel Bernard, «Du *bon* usage de l'improvisation en danse ou du mythe à l'expérience», (pp.129-141), en Anne Boissiere et Catherine Kintzler, (dir.),

que Bernard despeja como las aporías de la improvisación, constituyen mojones para la exploración de los límites teórico-prácticos de la improvisación: en primer lugar reforzar el mito de una libertad como libre albedrío autónomo, luego favorecer la creencia en una originalidad creadora de un yo abstraído de las condiciones de la formación de sus obras, y finalmente apostar por una adecuación transparente en el sujeto, entre uno mismo y uno mismo, que se iluminaría en un instante de presencia absoluta, olvidando la diferenciación siempre en acto en la sensibilidad y la vulnerabilidad a los otros y al mundo[20].

A partir de allí, se refinan las herramientas para pensar las singularidades de una duración en la que los cuerpos en movimientos pueden improvisar, en tanto se trata de «componer y ejecutar en la inmediatez algo imprevisto[21]». Es notable que el término «instantáneo», pegado a «inmediato» en la primera definición, haya desaparecido en la definición de la improvisación que ofrece Bernard veintiséis años más tarde. El término de instante tiende en efecto a reforzar la idea de suspensión a partir de una supuesta transparencia absoluta de uno mismo a uno mismo; su desaparición es el signo de la posibilidad de pensar un espesor de un sensible que no se deja captar a través de un instante inmovilizado de surgimiento de la libertad absoluta, en un destello de transparencia. Así, esta composición de lo imprevisto en lo inmediato depende de apuestas propiamente temporales de la subjetividad. Parece en efecto, una vez más, que la experiencia de la improvisación trabaja en una temporalidad específica que desplaza radicalmente la idea de origen, de sustrato fijo y verídico a priori de un yo.

Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance. Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuvre, d'Ascq, 2006, p. 130. Cf. igualmente el análisis crítico que propone allí Fréderic Pouillaude.

[20] Cf. a propósito de esto Michel Bernard, «Du *bon* usage de l'improvisation en danse ou du mythe à l'expérience», op. cit., p. 130. Cf. también del mismo autor, «Le mythe de l'improvisation théâtrale ou les travestissements d'une théâtralité normalisée», (pp. 25-33), en Revista *L'envers du théâtre*, nº 1-2, éd. 10/18, 1977.

[21] Michel Bernard, Du *bon* usage de l'improvisation en danse ou du mythe à l'expérience», op. cit., p. 130.

Además, y para terminar de seguir el rastro de los presupuestos de estos términos de autenticidad y de natural, «hacer» improvisación, no *pre-escribir* los movimientos, a menudo se entiende como una libertad entregada a una expresión espontánea de un yo que sería atado por la escritura: liberación de una autenticidad del yo, una naturalidad galopante, que sería tan reprimida por los códigos de la danza como lo es la libido por los mandatos sociales. Ahora bien, lo comprendemos muy rápidamente leyendo a Foucault[22], el modelo que lleva a considerar la represión de una identidad amordazada por un poder participa del propio dispositivo de poder, ya que el poder produce tanto como es producido por esos dispositivos. No reprime un fondo natural que tendería a expresarse, agencia los discursos que se producen como su ejercicio mismo.

A través de esta labor crítica, de forma genealógica, vemos evaporarse con Foucault ese modelo del fondo natural auténtico, posible y necesariamente confesable, del sujeto. Prestando atención a este instrumento de deconstrucción de la idea de autenticidad natural, es preciso ver que la improvisación no juega tanto a alcanzar y favorecer la expresión de una naturaleza humana, general o individual, como a proponer el agenciamiento siempre singular de las renovaciones de los dispositivos, de una composición *entre* los cuerpos, que exige el desplazamiento temporal de esta cuestión de la autenticidad.

Los desplazamientos identificados en este encuentro entre danza y filosofía se juegan aquí sobre el terreno de la temporalidad, más precisamente, de una duración al mismo tiempo continua y heterogénea, que vuelve a poner en juego el problema de lo imprevisible en el tejido de sus percepciones y de sus efectos. Problema conceptual que surge en el corazón del gesto danzado y encuentra una problemática

[22] *L'Histoire de la sexualité* es completamente esclarecedora respecto a este tema. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, t.1, (1976), éd. Gallimard, Paris, 2002. Sobre el sexo como «instancia facticia» auténtica dominada por el poder, como pieza maestra del dispositivo de sexualidad, ver por ejemplo las páginas 207-208 de esta misma edición. [Ed. Cast.: *Historia de la sexualidad, 1. La voluntad de saber*, Siglo XXI, Bs. As., 2002, pp. 187-191]

que inspira el trabajo filosófico –ejemplarmente el de Bergson–. A través de la afirmación de un cambio permanente, esta duración que continúa cambiando pone en juego de manera intrínseca la desaparición de un sustrato cualquiera para el yo. Para Bergson, lo moviente prima sobre el sustrato; el yo sólo es a través del flujo de la duración, moviente y diferenciándo(se). No es el hilo el que une las perlas (accidentes, predicaciones) del collar[23], sino la experiencia misma del cambio cualitativo de una perla a la otra, cambio continuo y heterogéneo, en una indistinción entre ellas, en su compenetración. Si él utiliza el término de «yo profundo» no es dentro de una oposición entre esencia sustancial y accidente de la superficie, sino en tanto que, por una redistribución entre fondo y superficie, entre fijeza y cambio, la profundidad es dinámica, cambiante y múltiple, tejida entre visible y no visible.

Improvisar no es, entonces, expresar la esencia de mi naturaleza profunda, sino entrar en los movimientos de ese flujo cambiante que sería ese «yo profundo» de Bergson. Es «asir», asir el mundo y a mí mismo en una tendencia a la indistinción de la frontera impermeable entre ambos; la captación deviene pasividad activa de la percepción. En efecto, cuando percibo, compongo siempre ya mi percepción, ennegrezco ciertas partes de ese flujo incesante de movimientos-luces que no emanan tanto del mundo cuanto que lo constituyen. La distinción de dos tiempos sucesivos, el de la improvisación y luego el de la composición, deja de ser necesaria en la medida en que en la percepción-acción de mi captación del mundo ya hay algo de una composición. La actividad de composición se desplaza entonces, en un movimiento complejo.

[23] «Donde hay fluidez de matices huidizos que se montan unos sobre otros, ella [la atención] percibe colores contrastados, y por así decir sólidos, que se yuxtaponen como las perlas variadas de un collar: forzoso le es entonces suponer un hilo, no menos sólido, que retendría juntas las perlas. Pero si ese sustrato incoloro es coloreado sin cesar por aquello que lo recubre, para nosotros, en su indeterminación, es como si no existiera. Ahora bien, nosotros no percibimos precisamente más que lo coloreado, es decir estados psicológicos.» Henri Bergson, *La Evolución creadora*, Cactus, Bs. As., 2007, p. 23.

Ciertamente la composición entendida como escritura que da su esencia a la obra danzada volviéndola repetible y respetable se distingue necesariamente de la improvisación como producción espontánea de materia, y solo puede establecerse entre ellas una relación dialéctica más o menos apremiante, «negando» más o menos la composición, dejando más o menos lastre a dicha expresión libre. En cambio, la composición entendida aquí como cierto agenciamiento atento de temporalidades en curso y de desplazamientos en el espacio cualitativo, a la escucha de cierta dramaturgia propia al momento presente, ya no se opone a la improvisación; es su agente tanto como su resultado, la aliada en su paradoja misma. Improvisar es a la vez sentir y presentar, es «asir». Asir, es a la vez percibir y actuar, en un gesto que com-parte la percepción con la acción. Improvisar implica entonces centrar su atención sobre la composición siempre ya en acto en la percepción, tallar y combinar con precisión en la multiplicidad de lo que sucede y es producido, y presentar la ausencia tallando en lo vivo de la presencia en curso. Es suponer que ver es siempre ya cortar en el paisaje, y componer, montar esos cortes tajantes.

Aparece entonces la tensión entre poner en escena humanos, nada más que humanos que expresarían su yo auténtico y voluntario, al riesgo de una escena humana, demasiado humana –algo del malestar frente a los matchs de improvisación teatrales– y la copresencia de los cuerpos que no cesan de ser desplazados por la presencia del contexto y de los otros, en los movimientos de una danza que se compone *entre* y desplaza la cuestión del *quién* en un estiramiento temporal. Es cierto que estas problemáticas puestas a flor de piel en proposiciones improvisadas trabajan íntimamente los proyectos de escrituras coreográficas más diversas. Así, las referencias a nuestra naturaleza humana, como buen zócalo de la buena conciencia bien pensante, esmaltan los discursos de los cursos de danza en general, y de improvisación en particular, haciendo correr a estas prácticas el riesgo de un pensamiento único sobre la naturaleza humana que se expondría en su espontaneidad, su autenticidad, y su naturalidad en la improvisación, al mismo tiempo que el de un alejamiento total de

los intercambios con el entorno sociopolítico que habían dado lugar a algunos de sus primeros esbozos en el seno de proyectos colectivos.

Esta idea de autenticidad exige repensar de manera precisa la improvisación en la relación gravitatoria y el concepto-práctica de tiempo que propone, desplazando entonces los límites tradicionales que circunscribían las cuestiones de libertad y del yo. Ecos ciertos con las apuestas del proyecto bergsoniano que forja, en el contexto del auge de la psicología en el pasaje entre los siglos XIX y XX, su concepto de duración. Son en todo caso, por el momento, las apuestas relevantes que tensan la escena de la improvisación, y cuya exploración de paradojas se deja captar desde el punto de vista de la experiencia del tiempo.

¿Inmediatez?

> «La coreografía es quizá como la pintura al óleo. Y la improvisación, más como la acuarela donde el trazo, o el gesto, es estampado de una manera fresca y definitiva. Este carácter inmediato es importante en la poética de la danza improvisada. Y sin embargo, una improvisación no surge repentinamente del vacío. Cada nueva improvisación forma parte del contexto de aquellas que han estado antes. Y a esta puede suceder otra, luego otra, en serie. Las ideas pueden cuajar. Se puede jugar con los elementos de diferentes maneras. Cada nueva improvisación con su esencia particular. La totalidad de la experiencia conduce a otras ideas y forma la base para la serie siguiente[24].»

El esbozo de una distinción entre coreografía e improvisación no tiene tanto interés para una definición como para el afinamiento de las

[24] Simone Forti, «Danse animée. Une pratique de l'improvisation en danse», (1996), trad. Agnès Benoit– Nader, (pp. 209-224), en *Improviser dans la danse*, éd. Alès: Le Cratère Rééd. «Simone Forti, Manuel en mouvement», Revista *Nouvelles de Danse*, nº 44-45, éd. Contredanse, Bruselas, otoño-invierno 2000, p. 214.

apuestas que las atraviesan de manera diversa. Uno de los límites de la composición que recorre la práctica de la improvisación es la paradoja de una composición en la *inmediatez*, que Forti define aquí como la «poética de la danza improvisada», una inmediatez *y sin embargo* una composición. Pero quizá lo más importante de este corto texto es el *sin embargo*, que expresa justamente el desafío principal en pensar la improvisación: una inmediatez y sin embargo no un vacío. El problema de la inmediatez se plantea entonces de modo intrínseco, no como el verdadero lugar de la experiencia danzada, sino en tanto su paradoja atraviesa la experiencia de la danza y de sus límites improvisados: una inmediatez que sin embargo compone. Si esta idea de que la improvisación surge de ninguna parte es un mito persistente, el mito de la página en blanco, es porque cuenta bien la problemática intrínseca: una inmediatez que *sin embargo* no surge de ninguna parte, se despliega en un lugar, en una serie[25].

Si para la improvisación un acto inaugural es el rolar como experimentación sensible de la relación gravitatoria, es porque esta relación se vuelve de este modo sensible al presente, y hace del presente un proceso de continuidad y diferenciación, al mismo tiempo que hace de la presencia una atención a la realidad en curso. Tomar la relación gravitatoria como algo que efectúa y es efectuado de la danza, aun más en situaciones de improvisación donde la temporalidad y los desplazamientos en el espacio pasan por el prisma sensible de esta relación continua y cambiante, es dirigir la atención sobre esta duración (cambiante y continua) heterogénea, sobre la materialidad de ese contacto de la piel con el suelo, sobre la expansión de las diferentes intensidades de movimientos a partir de esta sensación en el cuerpo, entre los cuerpos, de los bailarines, entre los bailarines y el público,

[25] Es en el presente *y sin embargo* dura; eso continúa *y sin embargo* cambia; eso hace la experiencia de la gravedad *y sin embargo* se eleva: paradojas que retuercen la contradicción, la cual se convierte en la oposición. Decir *y sin embargo, al mismo tiempo*, decir las apuestas de un pensamiento que capta las contradicciones no para deshacerlas en nombre de un principio, sino para seguir las curvaturas conceptuales de sus tensiones.

del contexto. Posar la atención, en una suavidad persistente, en una resistencia a la duración, sería el trabajo del bailarín, de la bailarina quien, en el momento de improvisar, percibe y produce en el presente.

Es así que al penetrar en la conciencia física íntima del agenciamiento gravitatorio, se pueden notar poco a poco, los diferentes movimientos que siempre ya están teniendo lugar. Tal es el sentido de la «pequeña danza» en los ejercicios de preparación en Contact Improvisación. De pie con los ojos cerrados, buscando no hacer nada, reduciendo la amplitud del movimiento a casi nada, se agrandan los detalles y a menudo se descubren las diferentes dinámicas que atraviesan el cuerpo, en el lazo íntimo e indivisible entre percepción y acción. El proceso composicional para la danza y de manera singular en improvisación es entonces de manera singular diferenciación. El permanente reajuste gravitatorio está tejido por mil pequeñas diferencias cualitativas. Componer en el momento de la presentación, es afirmar, siempre con el riesgo de desaparecer, que los procesos composicionales son siempre ya existentes, y es quedarse trabajando con ellos. Pero es igualmente una experiencia fundamental para toda danza que no se «quedará» necesariamente allí, que escribirá una composición, repetible, sin perder la riqueza de todas sus diferenciaciones en curso. La práctica de la improvisación pasa entonces a menudo por una exploración atenta de los diferentes procesos en curso, en particular los múltiples ajustes gravitatorios, allí donde los ejercicios sobre el rolar adquieren toda su amplitud composicional.

Caminar y rolar sobre el suelo; dos posturas de estos desplazamientos de las temporalidades en danza. Igualación de un espacio cualquiera, por diferenciación (disonancias) de una duración que no es lineal, tales son los procesos de composición que destacan las paradojas enunciadas. Estar en el ahora, percibir y componer en el presente, en presencia, dibuja un trabajo de atención. La improvisación es una experiencia real de que el presente dura, y esta duración no tiene nada que ver con una constancia idéntica, tampoco con yuxtaposiciones de instantes encuadrados. Uno es puesto en el desafío de un presente siempre cambiante, moviente y que ocupa cierto tiempo, en una palabra, que

dura. Lo que surge entonces, surge de este presente espeso, que dura, y no de ninguna parte. Problema de la danza si los hay: componer en el corazón de la paradoja inicial; los gestos de un presente y sin embargo perpetuo.

Presentar

«Siento también esto en la danza: la inmediatez, la composición inmediata, no está en absoluto opuesta al hecho de mirar, pensar, repensar, crear, recrear, producir, producir otra cosa, tener la intención de hacer esta pieza. Encuentro que son también energías, manifestaciones de deseo, y es vital. Si ese instante 'haciéndose', o esa inmediatez devienen lo único, hallo que todo eso no era realmente necesario.»

Julyen Hamilton
Conversación, París, 23 de abril de 2008.

Componer en el presente, presentar el gesto, ejercicio en los límites de la pureza de una presencia inmediata absoluta y de la transparencia suspendida de un instante; pero si ya el presente es heterogéneo, instante espeso, espesándose, tejido de múltiples sensaciones y movimientos, se componen entonces huellas de la difracción de los reflejos en curso.

> «La distinción que hacemos entre nuestro presente y nuestro pasado es entonces, sino arbitraria, al menos relativa a la extensión del campo que puede abarcar nuestra atención a la vida. El «presente» ocupa justo tanto lugar como dicho esfuerzo [...]
>
> Una atención a la vida que fuera suficientemente potente, y suficientemente liberada a su vez de todo interés práctico, abrazaría de este modo en un presente indiviso la entera historia pasada de la persona consciente –no como algo instantáneo, no como un conjunto de partes simultáneas, sino como algo que es a la vez continuamente presente y continuamente moviente: así

> como, lo repito, mi melodía que se percibe indivisible, y que constituye de un extremo al otro [...] un perpetuo presente, aunque dicha perpetuidad no tenga nada en común con la inmutabilidad ni dicha indivisibilidad con la instantaneidad. Se trata de un presente que dura[1].»

El hecho de que el presente dure, ¿no es la experiencia de esta continuidad cambiante efectuada a través de la relación gravitatoria? Experiencia *concreta* del presente. Sin resolver aquí el problema de la utilidad, es preciso saber que Bergson diferenciaba lo útil de lo concreto, por tanto dicho presente, si bien pierde su interés por lo útil, no por ello es menos concreto.

Presente/¿presencia?

La elección de improvisar teje evidentemente un lazo singular con el presente. ¿Pero qué es de su lazo con un término que, en eco y de manera menos evidente, hormiguea en el mundo de la danza: la presencia? Un investigador como André Lepecki formula por ejemplo esta hipótesis, a saber que la danza contemporánea se define mucho más por la presencia de sus bailarines que por el movimiento de los cuerpos. Sería un desplazamiento radical del modernismo en tanto «ser-hacia-el-movimiento», hacia una presencia del bailarín en las creaciones más recientes[2]. Pero esta cuestión de la presencia plantea numerosos problemas, en particular los de un llamamiento a una presencia total, una presencia mágica, que suscita la cuestión de una presencia como don o como trabajo[3].

[1] Henri Bergson, «La percepción del cambio», (1911), (pp. 142-176) en *La Pensée et le Mouvant*, éd. PUF, Paris, 1998, p. 169 y 170.

[2] André Lepecki, *Exhausting dance. Performance and politics of movement*, Routledge, New York, 2006.

[3] Ese fue el tema de una jornada de estudio organizada por el Centre Chorégraphique National de Rillieux-Pape, en *Ramdam*, el 5 de abril de 2008, que reunió filósofos, bailarines, coreógrafos, en torno del problema de la presencia.

Deleuze subraya este riesgo de una totalidad o de una trascendencia en el término de presencia en el seno de la estética en su «carta-prefacio» a la obra de Mireille-Buydens, *Sahara. L'esthétique de Gilles Deleuze*:

> «La noción de Presencia, aun cuando yo empleo el término, no me interesa mucho, es demasiado piadoso, es la «vida» lo que me parece lo esencial[4].»

¿Pero qué sucede con una presencia que no invocaría una relación total con el presente, sino que evocaría esta atención dinámica, siempre «agujereada»? Apuestas y riesgos de una presencia que podría decirse en términos de atención, en el presente, constituyendo entonces un esfuerzo, más que una conexión mágica con un presente trascendente. Una presencia y sin embargo no una totalidad plena.

- creación

¿Por qué la página en blanco al comienzo de todos los libros, doble página en blanco aparentemente inútil, como una respiración antes de sumergirse. Pre-silencio, y dentro agujeros. Las dos vertientes del vacío en la literatura. Necesario agujero entre las palabras para reconocer las palabras. Paraevitarlasensaciónde errancia de una lenguaextrañaeindistintaeneloleajedesuspalabras, o para sumergirse mejor en ellas. Agujeros de la puntuación que dan a luz el sentido. Punto. Elipsis de la frase que se llena de sentido. Todo lo que no es dicho, lo que está ausente, el verbo, el sujeto o el complemento. Está allí, aun más fuerte, cuando es ocultado... «ocúltame ese sentido que no sabría percibir». Agujero en la descripción que deviene corazón de la acción. Y luego ese hombre que ha tachado palabras en el libro que acaba de escribir. Re-composición. Todos los agujeros, los

Cf. http://www.ramdam-quoi.org/pageshtml/questcequivasepasserici/portevoix.html.

[4] Gilles Deleuze, «lettre-préface», en Mireille Buydens, *Sahara. L'esthétique de Gilles Deleuze*, Paris, Vrin, 1990.

vacíos vienen bien, para comprender y producir sentido. Pausa, respiración, resonancia, y denotativo de sentido.

Es el pequeño cuadrado blanco en un rincón del cuadro el que hace resonar todos los demás colores, es el agujero que completa y no el agujero que carece de color; un vacío hecho en la materia. La música como creación de silencio, respiración necesaria para la composición de todo el fragmento. La percusión señala el silencio, agujerea el tiempo para hacer lugar a las imágenes musicales. Todo el fragmento contenido en la pequeña respiración antes de comenzar, la batuta del director de orquesta que se eleva, que desgarra el tiempo de un silencio preñado de lo que va a venir mientras que ya está ahí, y que jamás estará totalmente allí tampoco. Las cuentas silenciosas del baterista «one, two, one, two, three, four» que abre la posibilidad de la música. El violín es más su vacío que su caja, agujero interno, «alma del violín» se dice. Entonces el vacío permite la resonancia; ¿existir es resonar?

La danza, movimiento que crea el espacio vacío. Yo estoy ahí porque ya no estoy allí donde estaba. Me muevo y creo vacíos, me muevo y creo en negativo. Y cuanto más espacio hay, cuanto más vacío, en el cuerpo, en cada una de las articulaciones, más rico es el intercambio de espacios, entre el cuerpo y el contexto, y en doble sentido, más clara es la composición, el cuerpo marca el espacio como otras tantas huellas que deja en él, separadas por vacíos claros, que produce composición y por tanto sentido, gusto y alcance a la «coreografía» del momento. Trabajo agrario de los surcos trazados sobre el escenario, o en otra parte.

Vaciado-evidencia del espacio pleno del teatro, el sentido crece completamente solo como la mala hierba desde que el suelo ha sido removido por la hoja de acero. Y otro vacío: el salto es la ilusión de la ausencia de un instante. El salto, tan caro a la danza, y sobre todo a los discursos no practicantes de los filósofos, el salto es el acto danzado. Es la ilusión de la pequeña muerte, de mi corte para con el continuo del mundo: mi relación con la gravedad. Morir por un segundo. Existo a través de la gravedad, la única permanencia sentida, experimentada, es mi atracción por la tierra, y su respuesta organizada que hace que yo me mantenga de pie. Continuum de la relación gravitatoria. El tiempo puede no ser lineal, hacer paradas, tener sobresaltos... la gravedad existe siempre, aparte de algunos pocos

Gagarin. Mi peso sobre la Tierra y el peso del mundo sobre mis espaldas, ni arriba ni abajo.

-percepción

Ya percibir, más allá de toda creación, o más acá, o al costado... es quitar, retirar una línea de toda la miríada de datos de lo sensible para que se constituya una percepción, una imagen. Actividad bergsoniana de una conciencia en movimiento, que extrae cortes móviles en el movimiento de la materia. Cortar, retirar no es inmovilizar; muy por el contrario, es entrar en el flujo de la materia, captar en percepción, recortando, de manera dinámica. Todo ya está ahí, dado, no se trata de ir a buscar la verdadera percepción más allá. Todo está ahí, real en curso de producción, mi percepción es un arañazo en el mar de la materia. No es siquiera la carne del mundo que yo guardo en secreto bajo mi uña, es el mundo estriado, es la realidad en negativo. Es quitando algunos de los haces de luz de la materia que mi percepción se crea. Es retirando una por una las frecuencias ondulatorias de lo negro que se declinan los colores. La percepción como composición en negativo de mi relación inmediata con las cosas. La intuición como vaciamiento. Evidencia de un todo vaciado parcialmente sin completar jamás su totalidad. La evidencia surge en el pequeño agujero hecho a las cosas, en la laceración, el arañazo que extrae una hilacha de carne, y hace aparecer el raudal inequívoco orientado por dicha estría.

-sentido

¿El sentido de un vacío? Jamás se obtendrá sentido por el llenado, mediante las capas de significación aplicadas por encima, por espolvoreo de referencias por encima. El sentido, no es la cereza sobre el pastel, es la distancia entre las capas, el intersticio, el silencio del pensamiento que toma su vuelo. Es el recorte de la percepción, el vaciado del oleaje, en linajes compuestos.

Es el sentido el que penetra en la ausencia, no en referencia a la gran falta de la significación... no, más bien el sentido intermediario de la sensación, como tensión de las pequeñas diferencias que se realizan en los agujeros, que no carecen de nada en el mundo. No hay gran significancia del vacío y

ausencia por referencia a otro mundo pleno, pleno de Ideas, pleno de Leyes. No es el agujero preformado de una cerradura donde introducir la llave del Gran Conocimiento, de la comprehensión. Es la estría en el tiempo, es el vuelo silencioso del ave antes del ataque, el temblor antes de la revuelta.

Es el agujero formado por la pregunta, por su signo de interrogación, a eso no le falta nada, pero eso produce un agujero, ni siquiera para ser llenado por la respuesta, justamente, el arte de responder es conservar el agujero de la pregunta en la respuesta. Vaciar el espacio de un golpe de crayón, de un gesto en arabesco «?» y subrayar el vaciado a través del punto, la evidencia a través de la mirada.

«Toda sensación es una pregunta, aun si solamente el silencio responde a ella[5].»

No encontrar la buena respuesta que llena, repara, tranquiliza sino trazar la pregunta en sus límites, caminar sobre las fallas de las inquietudes de lo real.

El vacío produce la existencia y la percepción, el sentido, reunidos en el vacío, la pequeña desviación [écart] como apertura filosófica a partir de Leibniz, ese intersticio del pliegue, atención a la línea negra más bien que al excedente de sentido para el artista.

Captar, es producir, es estriar el mundo, mirada incisiva, espíritu cortante, gesto percutiente. Vaciar, evidenciar. Sentir, agujerear la sensación. Comprender, retirar una línea para dejar brotar el sentido. Crear, producir vaciados en la materia.

Evidanza, una danza troglodita en el espacio.

Así, si la improvisación es en el presente, no es en el sentido de una conexión mágica con una presencia total a sí misma, sino como el trabajo de una atención, una atención a la vida.

> «Es, lo repito, la precisión del ajuste la que exige esfuerzo. Y he aquí justamente lo que le falta al soñador. Ya no es capaz de esa ATENCIÓN A LA VIDA que es

[5] Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, op. cit., p. 198.

> necesaria para obtener una sintonía del adentro con el afuera, una inserción perfecta de la duración interior en la duración general de las cosas[6].»

Este ajuste del adentro con el afuera sería el presente, atento, con el cual trabaja la improvisación, danzar en cierta inmediatez, que sin embargo toma en cuenta una duración, un justo antes y un justo después, un adentro y un afuera, exige entonces un esfuerzo, el esfuerzo de estar en el presente. ¿*Un sueño despierto*?

Instante/momento

Las prácticas de danza improvisada apelan directamente al tiempo, y en particular al presente, en los nombres que se dan. Sea por ejemplo la «composición instantánea», término bajo el cual se encuentran, entre otros, Julyen Hamilton y Marc Tompkins[7], o también la «composición en tiempo real», que es el término propio de João Fiadeiro y de algunos otros, los nombres de la improvisación enuncian ese lazo particular con el presente, con cierto tiempo no pre-adaptado a lo espectacular. Presente y presencia se ponen en juego entonces en esta inmediatez de una improvisación *presentada* a un público; cuerpos zambullidos en un presente, al borde de no hacer nada, de no *tener* nada que hacer, de que no pase nada. Sin olvidar que en torno de la

[6] Henri Bergson, «Le rêve», (pp. 443-463), Conferencia del 26 de marzo de 1901, *L'Énergie Spirituelle*, en *Mélanges*, PUF, Paris, 1972, p. 461. [Ed. Cast: *La energía espiritual*, Cactus, Bs. As, 2012, p. 116]

[7] Para dar algunos ejemplos, no exhaustivos: en Francia, Haim Hadri de la compañía Sisyphe Heureux, o Julie Serpinet, de la Compañía Songe describen su trabajo como composición instantánea; en Argentina, Fabiana Capriotti, utiliza también el término de «composición instantánea» para definir su trabajo y trata del lazo particular con el presente, con lo nuevo y con la realidad. «Improvisar es revelar lo desconocido en un contexto presente. [...] es construir mundos presentes entre real e imaginario, entre tangible e intangible, con la velocidad compositiva que entiende (o arriesga) espontáneamente cuánto de real y cuánto de imagen puede necesitar un momento; y que lo olvida tan rápidamente como ocurre, para estar disponible para el nuevo lugar.» http://fabianacapriotti.blogspot.com

improvisación se forjan el mito de la página en blanco, de una pura expresión de un sí mismo «auténtico», o el mito de una presencia total. ¿Qué presente inmediato, y sin embargo en relación con un contexto, con un pasado, con los otros, se pone entonces en juego? ¿No sucede que la inmediatez es entonces esencialmente inmediación, entre percepciones y acciones, en el sentido de una postura perceptiva y activa a la vez, abierta a ese presente, por ejemplo una atención a la relación gravitatoria?

Partiendo nuevamente de la denominación de «composición instantánea» para hablar de la danza improvisada, haría falta trabajar el concepto de instante como aquello que caracterizaría el presente de la improvisación. Hablar de la improvisación danzada como composición en el instante supondría imaginar un punto en el que el tiempo se detendría. Si el presente se despliega en esta tensión permanente entre movimientos de percepción y movimientos de acción, donde se percibe y se actúa *de una vez, al mismo tiempo*, ¿en qué medida se puede hablar entonces de composición en el instante? Si la danza se compone en el momento presente, ¿se compone por ello en un instante? El instante se da a través de una imagen geométrica, es el punto indivisible en el sentido de lo uno, de la unidad, que tiene extensión y no ocupa ningún lapso de tiempo. Esto es todo salvo el presente, cuando uno se plantea la cuestión del presente real, concreto. Así, Bergson no puede pensar un instante en una duración espesa y que siempre cambia. El instante es la ilusión que consiste en creer que, de la misma manera que se puede determinar un punto sobre una línea, se puede determinar un instante en el tiempo que pasa. Esta ilusión del instante *t* proviene una vez más del hábito (científico y metafísico) de aplicar el tiempo sobre un espacio homogéneo.

> «¿Qué es, para mí, el momento presente? Lo propio del tiempo es transcurrir; el tiempo ya transcurrido es el pasado, y llamamos presente al instante en el que transcurre. Pero no puede tratarse aquí de un instante matemático. Sin dudas existe un presente ideal, puramente

> concebido, límite indivisible que separaría el pasado del porvenir. Pero el presente real, concreto, vivido, aquel del que hablo cuando aludo a mi percepción presente, ocupa necesariamente una duración[8].»

El hecho de que ocupe cierto lapso de tiempo, y, al mismo tiempo, cierta extensión, es lo que vuelve real al presente, obligando así a abandonar la idea de instante para pensar este presente sensorio-motor, al menos en su sentido más corriente. Todo instante es siempre ya espeso y no es más realmente instantáneo. Ya la instantánea de una foto puede ser más o menos larga, se habla de «instantánea lenta» para un tiempo de pose de un segundo. El instante ampliado, que toma cierto tiempo, capta el movimiento, por ínfimo que sea: el movimiento del objeto tomado en fotografía, que deja entonces huellas, pero también, y siempre, el movimiento de la luz reflejada hasta el aparato. La lentitud del instante adquiere el espesor del grano de la foto; el presente mismo *ínfimamente* múltiple de la relación gravitatoria manifiesta el grano del espesor de la piel. Mil estremecimientos constituyen siempre un instante que deja de ser entonces instante puro, abstracto, y en última instancia «instante» a secas, para ensancharse en el movimiento de lo concreto, de lo viviente. Cierta experiencia del tiempo en caso de accidente, donde la conciencia es particularmente atenta a un corto instante, permite sentir que está hecho de mil variaciones: *eso duró una eternidad.* El presente toma aquí su distancia de la ilusión del instante perfecto, para dirigirse hacia otros aspectos determinantes, un presente que siempre dura. Sucede que dicho presente como lugar-tiempo de la danza caracteriza cierta inmediatez de la composición, y *al mismo tiempo* una temporalidad que dura más que un instante.

Si vamos hasta el final del problema, pensar la improvisación como la elección de una composición en el presente sobre el modelo del instante, supondría que el tiempo se suspende en cualquier momento para observar desde el exterior lo que está pasando, anticiparse sobre lo que va a suceder. Haría falta entonces que exista ese instante *t* en el que se toma una decisión para lo que sigue, en el que se reflexiona un

[8] Henri Bergson, *Materia y memoria*, Cactus, Bs. As., 2010, pp. 159-160.

motivo, en el que se proyecta una consecuencia. Sería un momento en el que la línea del tiempo está por separarse en un punto-instante para realizar una elección que se abstrae del flujo de cambio continuo[9]. Sin embargo el tiempo jamás se detiene y, una vez comenzada la pieza, ya está «dentro de» la obra trabajándola[10]. No hay instante de abstracción de la situación como si fuera un ojo absolutamente exterior que tomaría distancia, y suspendería el tiempo.

Pero sin embargo, se hacen elecciones, la danza no es una pura adecuación a movimientos cualesquiera naturales y absolutamente espontáneos, y es ya por eso que es composición. Si se puede hablar entonces de inmediatez, no es en el sentido de algo primeramente dado, tampoco de un instante decisivo de suspensión, sino más bien nuevamente en el de una tendencia, de una movilización que tensa en acción toda *pre-visión.* Quizá se podría hablar entonces de composición *momentánea* o bien *en el momento.* El movimiento danzado, la composición, se da en esta tensión *entre* que es la inmediatez de mi relación con el mundo, que es intrínsecamente, este *entre* de la sensación y del movimiento.

Entonces todo el concepto de presente resulta transformado, y exige un pensamiento sutil del tiempo que pueda articular presente, conciencia y corporalidad. Bergson casi nunca habla de la danza, pero los conceptos que forja en la articulación entre presente, conciencia y corporalidad presentan una visión completamente original y que encuentra fuertes ecos en la danza. Atento a los desarrollos de la psicología y a los trabajos sobre el cerebro que agitan el final del siglo XIX, Bergson siente en efecto que el nuevo siglo, a través de sus nuevas prácticas, debe dejar atrás la oposición entre materialismo y espiritualismo. Desplaza la línea de oposición entre cuerpo y espíritu

[9] Es *grosso modo* el esquema del libre albedrío cuya crítica realiza Bergson en el tercer capítulo del *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia.*

[10] Al respecto, el caso de los *scores* de Lisa Nelson es particularmente interesante, puesto que los bailarines pueden, en el interior de la pieza o cuando están a los costados, intervenir para cambiar una persona sobre escena, volver sobre sus pasos, acabar el movimiento en un loops, etc.

hacia una articulación entre *materia y memoria*, un trabajo que renueva, ante todo, la concepción del tiempo. Bergson casi no habla de danza, y cuando habla de los cuerpos en movimiento, es dentro de un proyecto metafísico más que en una estética; no se encuentra una danza en la filosofía de Bergson, pero se tejen resonancias, no allí donde «eso parece danza», ni con las imágenes del cuerpo, ni en el punto particular de la cuestión del arte, sino en su reiterada visión de un tiempo que dura; ciertamente porque está atravesada de una inquietud singular: la experiencia de lo imprevisible.

Sintiente/moviente

> «Mi presente es, por esencia, sensorio-motor. Es decir que mi presente consiste en la conciencia que tengo de mi cuerpo[11].»

Para Bergson, «mi presente» consiste en este intercambio sensorio-motor, en esta conciencia de la actividad corporal.

> «Extendido en el espacio, mi cuerpo experimenta sensaciones y al mismo tiempo ejecuta movimientos[12].»

Sentir y moverse como doble actividad simultánea, deviene finalmente una sola: la conciencia que tengo de mi cuerpo, que es mi presente. Un único presente, no solamente –o al menos, en parte– extenso, sino también espeso, en la duración. Nueva expresión de la cresta paradojal sobre la cual se efectúa este camino *al mismo tiempo*: sensaciones y *al mismo tiempo* movimientos; una inmediatez y *sin embargo* una composición, estremecimientos interiores y *al mismo tiempo* exteriores, un presente: *de una vez* un pasado y un futuro, en tanto son inmediatos. Ese presente

[11] Henri Bergson, *Materia y memoria*, op. cit., para este extracto y los siguientes, cf. p. 160.

[12] Idem.

es como una burbuja, una burbuja de movimientos-sensaciones; y su inmediatez consiste en ese espesor mismo:

> «Es preciso entonces que el estado psicológico que llamo «mi presente» sea simultáneamente una percepción del pasado inmediato y una determinación del porvenir inmediato[13].»

El pasado inmediato y el futuro inmediato en tanto conciernen mi acción, mi conciencia, son aquello que provoca esta tensión que es mi presente. Es incluso en tanto que conciernen mi acción que son inmediatos, y no puros pasado y futuro. El presente no es una frontera permeable entre un pasado que ya no existe y un porvenir que todavía no existe. El presente se da en esta tensión *entre* el justo antes y el justo después, un entre no como un intervalo vacío sino como aquello que se tensa, tal como la tensión de un músculo que yo siento tensarse entre dos huesos de una articulación: movimientos y sensaciones. La inmediatez de un pasado y de un futuro en un presente teje el espesor de ese entre. Una articulación que reúne igualmente un movimiento «que me estremece» y un movimiento «que yo hago estremecer».

> «Ahora bien el pasado inmediato, en tanto que percibido, es [...] sensación, puesto que toda sensación traduce una sucesión muy larga de estremecimientos elementales; y el porvenir inmediato, en tanto que se determina, es acción o movimiento. [...] De allí concluyo que mi presente consiste en un sistema combinado de sensaciones y movimientos[14].»

Percepción y determinación de movimientos, sucesión de pequeños movimientos, o sea sensación, o sea acción, tal es la actividad de mi presente como estremecimientos múltiples. Si mi sensación tanto como mi acción son movimientos, estremecimientos, dos instancias

[13] Idem.

[14] Idem.

que eran frecuentemente distinguidas se aproximan: percibir y actuar, pasividad y actividad, pasado y futuro, en tanto inmediatos participan en mi presente. Sensación y movimiento lindan con esta extensión que es mi cuerpo; son precisamente localizados a través de mi cuerpo. La diferencia de naturaleza entre percibir y moverse, entre sensación y movimiento, se reduce. Las paredes se afinan hasta ser traspasadas, y eso circula en todos los sentidos. Las instancias, sensaciones y movimientos, desaparecen incluso en tanto que instancias y ya solo se distinguen, en el texto de Bergson, por vectores direccionales diferentes: del exterior hacia el interior para las sensaciones, del interior hacia el exterior para las acciones. Si ya solo se trata de una diferencia de dirección, la cuestión de saber lo que constituye todavía una frontera entre interior y exterior se renueva pensando el presente. Del mismo modo, la experiencia de la relación gravitatoria no cesa de mezclar radicalmente las cartas en la distribución entre un interior y un exterior, a través de los movimientos y los cambios permanentes.

Mi presente es entonces este movimiento en todos los sentidos, movimientos de materia:

> «Situado entre la materia que influye sobre él y la materia sobre la cual influye, mi cuerpo es centro de acción[15].»

Mi presente, mi cuerpo en el presente, está situado *entre* esos flujos de materia, centro de acción y al mismo tiempo de percepción. «Mi cuerpo» aparece al mismo tiempo como materia, él mismo movimientos, y él mismo duración. Es a su vez ese lapso de tiempo, ese espesor que atrasa, y lo aleja de un sistema estímulo-respuesta mecánico. Mi presente es material, esa burbuja de tiempo, ese espesor es material, centro de indeterminación.

> «[...] nuestro presente es la materialidad misma de nuestra existencia, es decir un conjunto de sensaciones y de movimientos [...][16] .»

[15] Ibid., p. 161.

[16] Idem.

Esta materialidad es dinámica, es percepción y acción, tejido de los movimientos y estremecimientos que constituyen mi presente, como burbuja de tiempo y de materia indivisa. No un instante suspendido, sino la inmediatez del pasado y del futuro, que deviene la inmediatez de la sensación y de la acción, siendo ambos movimiento. No una representación a través de la sensación, una reflexión de una conciencia en retirada, luego una decisión *aplicada* a la realidad material, sino un sistema de combinación de sensaciones y de movimientos: cierta conciencia sensible al presente, donde la materia se redistribuye de manera transversal.

Bergson no busca definir los movimientos del cuerpo como una danza, pero efectúa un gesto filosófico fuerte al conceder la misma naturaleza a la percepción y a la acción (consideradas ambas como «estremecimientos» y «movimientos»); un gesto cuya experiencia la danza tiende a hacer. Si conocemos la importancia de la distinción que hace Bergson entre las diferencias de grados y las diferencias de naturaleza, no ver entre percibir y actuar una diferencia de naturaleza sino una diferencia de dirección, como una declinación del grado, es completamente primordial. Hace falta subrayar, de otro lado, que la aproximación se efectúa a través del movimiento. Es por la percepción no del movimiento, sino a través del movimiento, que el gesto filosófico de Bergson se apropia de la realidad y redistribuye las actividades y pasividades en el campo de la percepción. Pensar a través del movimiento, en movimiento, mientras el gesto se hace, esto es lo que continúa esbozando una escena de encuentro entre una danza y una filosofía. Sin embargo, en ningún caso se trata de una descripción filosófica del gesto danzado, y el entusiasmo de las resonancias no debe dar la ilusión de una correspondencia perfecta: cuando Bergson describe el presente como sensorio-motor, se coloca sobre un terreno metafísico, ni estético, ni danzado. Así los ecos, que se tejen en la lectura, atenta, de los textos, se ofrecen, como todo eco, siempre desfasados.

El presente como momento es inmediato y no un instante que corta de manera absoluta y deja muertos a los costados, el pasado y el futuro, no aquel que se abstrae de los recuerdos y de las voluntades, proyectos, deseos, sino ese presente espeso, que toma lugar y tiempo, en la tridi-

mensionalidad de mi cuerpo en movimiento: motor y movido. Este espesor del presente debe ser renovado siempre para conjurar el riesgo de achatamiento empobrecido que no cesa de acosar al concepto de inmediatez. Hay en efecto muchas «elecciones» que se hacen en este lapso de tiempo de la materia de mi presente puesto que pensar una inmediatez absoluta sería correr el riesgo de una relación estímulo-respuesta puramente determinista.

Combinar movimientos-sensaciones y movimientos-acciones, sentir y moverse, escuchar-leer y actuar, tal podría ser una primera manera de decir lo que sucede en una danza, y especialmente cuando presenta su composición en el momento. Se dibuja entonces una conciencia no reflexiva, que piensa lo que está pasando, que presta atención a este presente captado a través de la variabilidad incontable de las sensaciones, de los movimientos, y de las cualidades que de allí emergen.

Percibir, escuchar el contexto es una actividad. Es preciso que la percepción sea producción o presentación de algo, para que dicho momento de improvisación no sea una simple introspección individual y entregue algo en parte. Es preciso también, para evitar que eso sea una simple transcripción de la realidad, que ese lugar *entre* de la percepción sea la ocasión de una intensificación, de un agenciamiento, en una palabra, de una composición. ¿En qué medida la composición está ya en juego en estos movimientos de percepción? Una lectura cruzada entre Bergson y las teorías-prácticas del movimiento, en particular con Hubert Godard, permite comprender cómo ese *entre* perceptivo como actitud perceptiva es *atención* y se entreteje ya entonces con una actividad, con un sentido, incluso con una imaginación. La dificultad es la de pensar en la inmediatez de una sensación que se expone, de un gesto que quiebra la dicotomía entre lo interior y lo exterior. Lo sensible *pres*entre.

Percibir es a la vez volver a agenciar un pasado al presente y combinar una impresión y una acción: una actitud física.

> «El movimiento solamente puede producir movimiento, [...] el rol del estremecimiento perceptivo es

> simplemente imprimir al cuerpo cierta actitud en la que los recuerdos llegan a insertarse, [...] siendo consumido todo el efecto de las excitaciones materiales en este trabajo de adaptación motriz[17].»

Ahora bien esta actitud corporal define de manera intrínseca su atención, y se convertirá, en la continuación del texto, en «percepción atenta[18]». Esta atención será el punto de partida de la concepción del presente de *Materia y memoria.*

> «Gradualmente, seremos llevados a definir la atención por una adaptación general del cuerpo más que del espíritu, y a ver en esta actitud de la conciencia, ante todo, la conciencia de una actitud[19].»

La actitud atenta se aparta de los simples contornos de las cosas para, al amplificarse y al intensificarse, captar sus detalles: «la atención tiene por efecto esencial volver más intensa la percepción y desprender sus detalles[20]».

Al prestar atención a los detalles y no solo responder a las caras salientes que reflejan una acción posible sobre los objetos, la conciencia sensorio-motriz del presente se espesa. Los hábitos que inconscientemente se ponían en juego siempre de la misma manera, se vuelven a poner en juego de manera diferente en el presente, dejando incluso el lugar, el tiempo, para nuevos agenciamientos de las imágenes-recuerdos.

> «La atención implica una vuelta atrás del espíritu que renuncia a proseguir el efecto útil de la percepción presente: habrá en primer lugar una inhibición del movimiento, una acción de detención. Pero sobre esta actitud general llegarán rápidamente a injertarse movimientos más sutiles

[17] Ibid., pp. 118-119.

[18] Ibid., p. 124.

[19] Ibid., p. 120.

[20] Ibid., p. 119.

> [...] Con esos movimientos comienza el trabajo positivo, ya no simplemente negativo, de la atención[21].»

Una atención a un movimiento siempre decidiéndose, a través de la experiencia de la relación gravitatoria y de sus movimientos comunes, permite entrar en una temporalidad singular, tejida de múltiples variaciones de cualidades, de ritmo (*delays*, aceleraciones), etc. En este presente singular cuyo desafío de evanescencia «al borde de no hacer nada» recoge la improvisación, la relación con la decisión, y con el movimiento voluntario se esboza como una atención sensible; es decir en la unión entre un hacer y un sentir.

[21] Ibid., pp. 120-121.

Atención

«Yo imagino que la tarea más difícil para un bailarín es la de saltar en una postura particular de manera que no haya un solo segundo en el que no se consagre a dicha postura y que parezca como apegado a ella precisamente cuando salta. Puede que ningún bailarín pueda hacerlo –pero el caballero, por su parte, lo logra–. La mayoría de las personas viven perdidas en las preocupaciones y las delicias mundanas, son aquellos que se sientan a lo largo de la pared y no participan en la danza. Los caballeros del infinito son bailarines que poseen elevación. Se elevan y caen; y no es en ellos un pasatiempo ni un espectáculo sin gracia. Pero una vez que caen, no pueden retomar de inmediato la pose, se bambolean un instante y ese flaqueo muestra que son extraños a este mundo. Esto es más o menos evidente, según la habilidad que posean, pero aun los caballeros mejor dotados artísticamente no pueden disimularlo. No sirve para nada verlos en vuelo, para reconocerlos, basta verlos en el momento en que tocan el suelo, o cuando van a tocarlo. Pero poder caer de tal manera que parezca que en el mismo instante uno está de pie o en marcha, transformar en un paseo el salto en la vida, expresar de forma absoluta lo sublime en lo terrenal –lo cual solo sabe hacer el caballero de la fe– allí reside la sola y única maravilla»

Soren Kierkegaard
Temor y temblor, (1843).

En este flujo continuo de diferencias, es el cuerpo el que permite estar en equilibrio en el presente y el que hace tomar forma a lo imprevisible en la situación actual. Trabajo de los *(des)equilibrios* entre pasado y presente, en el momento, presente, que ya está transcurriendo. Es a través de los movimientos del cuerpo, en particular a través de la relación gravitatoria, que uno se ancla en la situación presente dando a sentir, de manera atenta, la diferenciación de la duración en curso.

> «Nuestro cuerpo, con las sensaciones que recoge por un lado, y los movimientos que es capaz de ejecutar por el otro, es pues efectivamente lo que fija nuestro espíritu, lo que le da el lastre y el equilibrio. La actividad del espíritu desborda infinitamente la masa de los recuerdos acumulados, como esta masa misma de recuerdos desborda infinitamente las sensaciones y los movimientos de la hora presente; pero esas sensaciones y esos movimientos condicionan lo que se podría llamar la atención a la vida, y por eso en el trabajo normal del espíritu todo depende de su cohesión, como en una pirámide que se sostendría de pie sobre su punta[1].»

La relación gravitatoria desarrolla esta sensación de continuidad presente y moviente a la vez, obligando a realizar un esfuerzo de atención. Esta atención a la vida es como una ampliación de una atención a la vida práctica útil la cual fijaría el movimiento de ese presente que dura a preocupaciones que necesitan un recorte linealizado del tiempo.

> «El buen sentido elige. Considera algunas influencias como prácticamente despreciables, y se mantiene en el desarrollo de un principio, en el punto preciso en el que una lógica demasiado brutal estropearía la delicadeza de lo real. Entre los hechos y las razones que luchan, se empujan y se hostigan, permite que se efectúe una selección. A fin de cuentas es más que instinto y menos que ciencia; habría que ver más bien allí un pliegue del espíritu, cierta pendiente de la atención. Casi se podría decir que el buen sentido es la atención misma, orientada en el sentido de la vida[2].»

[1] Henri Bergson, *Materia y memoria*, op. cit., p. 194.

[2] Henri Bergson, «Le bon sens», (pp. 360-372), discurso del 30 de Julio de 1895 pronunciado en la repartición de los premios del concurso general, en *Mélanges*, PUF, Paris, 1972, p. 363.

Hay algo común en esta atención com-partida. Esta tendencia, esta pendiente, ¿no es aquella postura inmediata –ni voluntarismo técnico, ni pasividad instintiva– que trabaja la improvisación? Una cualidad de relación gravitacional que se esfuerza en no «estropear la delicadeza de lo real». ¿No es la *repartición sensible* que se dibuja entre sensación y acción, cuya experiencia es dada por la relación gravitatoria? No se trata de una libertad absoluta disociada de todo pasado, ya que se trata por el contrario de una dilatación máxima hacia el pasado, un pasado no como recuerdos puros, sino como actualización permanente.

¿Qué podría resultar mejor que esta atención, a la vez continuidad y cambio, para decir el presente que la danza pone en juego, de manera singular en la improvisación? Se pone en juego de manera muy diferente la relación entre libertad y determinismo, no a partir de un reparto exterior de las cartas, sino a partir de una actividad sensible, un com-partir, en el espesor mismo del tiempo, en esta oscilación entre «instinto» y «ciencia», al penetrar en el presente siempre haciéndose. La atención a la vida es entonces la conciencia sensorio-motriz que define mi presente, como implicación de mi masa con la masa de la tierra, ambas tomadas en el cambio continuo que es la materia en movimiento, es decir la realidad.

Más allá de la resonancia en los términos, la atención podría constituir un contrapunto al trabajo de la intención, que a menudo caracteriza el trabajo del intérprete, en el teatro pero también en danza: una única consigna repetida y por momentos misteriosa: «tener una intención clara».

En una entrevista, Julyen Hamilton vuelve largamente sobre esta noción de intención, que opone, en última instancia, a la de atención. Señala que la intención, concepto que utilizó durante mucho tiempo, se carga finalmente de tensiones que impiden algo en el momento de estructurar el movimiento danzado. No se trata para él de negar la necesidad de precisión, o de dirección clara en el movimiento, ni de negar la existencia de una intención general, es decir de un proyecto que dirige el trabajo, un deseo que Hamilton resume de manera

provocadora como la intención «de hacer un arte interesante y ganar dinero[3]». Pero en cuanto a «moverse con una intención», expresión completamente corriente en el universo del teatro y de la danza, como aquello que dará el sentido al movimiento, ya no ve demasiado qué quiere decir. En primer lugar, porque hacer un movimiento con una intención específica, es tener una voluntad clara de *expresar* algo preciso y de *imprimirlo*[4] al público.

> «Pero moverse con una intención, imprimir al público ese sentimiento, no veo la manera de decir que dicho movimiento, o esta cosa imprimirá al público esta sensación, o que tengo intención de expresarme... ¡pero realmente yo no quiero expresarme!»

Este esquema de comunicación clara entre un interior que se expresaría hacia un exterior en el que se imprimiría no cubre la práctica de la improvisación tal como la concibe Hamilton. Así, en materia de «precisión», de especificidad del movimiento, la intención bloquea más de lo que permite, porque ella es ante todo *(in)tensión*:

> «Cuando veo mucho trabajo, en los cursos, en torno a la idea de hacer algo con cierta intención, no veo *intención*, veo sobre todo una *tensión* en torno a eso, y una falta de fascinación, una falta de apertura para lo que será la realidad de lo que pasa.»

La intensión es una contracción que bloquea toda expansión perceptiva hacia lo que pasa, que es cambiante, dentro de las urgencias siempre reiteradas, captadas por la fuerza del movimiento actualizado:

[3] Para esta y todas las citas que siguen, cf. Julyen Hamilton, conversación, Paris, 23 de abril de 2008, conversación disponible on line: http:// www.bu.univ-paris8.fr/web/collections/theses/BardetThese.pdf.

[4] Aquí la autora hace un juego de palabras entre *exprimer* e *imprimer*, que en castellano es imposible reproducir. (N. de T.)

> «Y a menudo encuentro que las cosas que tienen mucha fuerza suceden cuando, finalmente, hemos dejado caer cierta intención y eso sale de sí mismo, o, es porque en el hecho de relajar la intención misma, hallamos una nueva urgencia que no es bloqueada por una intención.»

Esta capacidad de actualizar las sensaciones y los movimientos en cierto dinamismo caracteriza, para Hamilton, el trabajo en escena, a través de una fuerza que no pasa por la persistencia fija. La fuerza de esta permeabilidad atenta y dinámica: poder escuchar y hacer, alimentar cierta vulnerabilidad respecto a lo que pasa sin al mismo tiempo dudar, forjan una «estabilidad dinámica».

> «Existe una estabilidad, que yo llamo estabilidad dinámica, es decir una estabilidad basada en la capacidad de cambiar y de estar en la corriente de los cambios, no cambiar en el sentido de huir o de escapar. Y eso, eso proviene del cuerpo mismo, es muy claro, es desarrollado y estimulado por ejemplo por el trabajo del Contact improvisación, o en muchos deportes: debes tener la capacidad de ir a izquierda, a derecha, ser móvil pero no en el sentido en que perderías lo que está pasando, es decir la necesidad del momento. [...] En este estado de estabilidad dinámica, eres firme por relación a un concepto, un pensamiento, un deseo, pero sabes que es solamente a través de la mezcla, teniendo una flexibilidad para ello, teniendo incluso que dejar caer esa intención misma, que podrá proseguirse. Entonces todas estas cosas están ligadas entre sí: la inmediatez y la atención a los detalles que te mantienen en la corriente con la capacidad profunda, que yo llamo estabilidad dinámica.»

Esta atención que sale de sí misma, propiamente hablando una expansión, no corresponde a un movimiento vago o evasivo, es un trabajo preciso; basta con ver la importancia que han tomado, en la formación del bailarín, las técnicas somáticas que se caracterizan por

un refinamiento de la atención sensible. Así Hamilton explica que su postura atenta antes que intencional le viene ciertamente del método Alexander que ha constituido, junto con el estudio de las percusiones, de la danza y del Aikido, una parte importante de su formación.

> «También para mí está ligado quizá a mi experiencia con la técnica Alexander, ya que en la técnica Alexander dicen «detente, stop, deja el cuello libre, deja a la espalda ser larga y ancha», así como «deja a las cosas la posibilidad de que giren ellas mismas sin controlarlas»; pero tu control consiste en dejar caer el control, en inhibir, eso funciona mucho alrededor del stop y de la inhibición. No es una represión sino la posibilidad de no interponerse entre las cosas y su envión [*élan*]. Y en las artes creativas, por mi parte, siento que en el momento en que dejo caer hacia cierto nivel una intención, las cosas giran. Y desde el momento en que tengo esa intención, eso me bloquea.»

La intención bloquea lo que está rolando porque se intercala entre las cosas y su envión; es en definitiva una mediación «demasiado fuerte», la mediación de la comunicación voluntaria de la intención. Esto es particularmente vivo para Hamilton en la relación con el público que llega lleno de intenciones:

> «Y a menudo es una connivencia con el público, que por su parte, está lleno de intenciones de hacer esto y aquello. Porque las cosas que se quieren decir, la comunicación que se busca a través de dicha intención, no es lo que está pasando, es la comunicación de la intención, del hecho de que sea una intención, y no la intención misma. Es el mismo ritmo de aquello que para mí dice Alexander; no se trata tanto de la voluntad de decir 'blablabla', sino del hecho de que yo quiera que ese 'blablabla' salga. Y si mi voluntad ocupa toda esta intención de decir 'blablabla', entonces las personas escuchan mi intención, mi urgencia y no el 'blablabla' real.»

Esta intención que se interpone, el modelo intencional de la acción, del gesto, es en definitiva una mediación, no tanto el hecho de tener intenciones en general, proyectos, deseos –y Hamilton es claro al respecto[5]– como el hecho de una intencionalidad que se interpone y mediatiza entre la percepción y el movimiento en curso. Al salir de esas intenciones entra en juego cierta inmediatez, en el sentido de aquello que no bloquea cierto envión del material, élan singularmente imaginable en lo que concierne a la danza.

> «Creo que hay algo en el término de intención que está ligado con lo inmediato; yo trabajo con lo inmediato porque es un «truco», una manera de hacer, un modus operandi, que ayuda, que me obliga, que me estimula a estar en estado, en una posición, al interior de la fabricación de algo, que no bloquea el despliegue, el envión del propio material.»

Se define entre líneas un «estado», que es más bien un proceso, siempre tomado en la fabricación en curso, una «posición» o postura, una *atención* perceptiva y activa; comprendida en definitiva como una actualización:

> «Yo creo que la atención, o la «observancia», es una manera constante de no cuestionar, sino de practicar un tipo de actualización, de puesta al día de nuestras percepciones y de nuestra atención.»

Esta atención que desbarata los hábitos automáticos y permite nuevos agenciamientos se aproxima a aquella trabajada en danza, en particular por métodos somáticos. Reconocer hábitos motrices, desanudar conexiones en el movimiento, permite volver a poner en

[5] «[...] Yo tengo la sensación de que esas filosofías, esas maneras de ver, esos intereses, no entran de hecho en conflicto con el hecho de querer, de desear, de hacer planes, de sentir conclusiones, en ciertos momentos, tener sueños, tener proyectos [...].»

juego los movimientos en el presente, en una apertura dinámica del pasado que llega a actualizarse. No se trata sin embargo de una mediación reflexiva, sino más bien de una actitud atenta, que exige nuevas consideraciones temporales. Es aquello que Hubert Godard explica a propósito de ciertos hábitos de «colectivos de unidades motrices», por ejemplo músculos:

> «Muy a menudo, estos ensamblajes transitorios pierden su plasticidad y se reproducen de manera fallida, de allí la importante función de la inhibición. Lo cual funciona en el sentido de Mathias Alexander, o de Lisa Nelson [...]. Yo he utilizado mucho esta noción, por ejemplo, al detectar en alguien sus hábitos de pre-movimiento, esos microajustes que cada uno hace sin saberlo antes de moverse, como un ritual. Esta lectura [...] permite luego requerir la inhibición de ese gesto particular. Puede tratarse también, en ese pre-movimiento, de un hábito de percepción, de una manera de observar el espacio antes de moverse. Si la persona logra esta inhibición, hay en cada ocasión una formidable apertura hacia nuevos gestos, nuevas coordinaciones[6].»

Para Godard, cierta atención puede ser conducida hacia ese pre-movimiento, ese «justo antes» del gesto que ya es uno de ellos. El pre-movimiento es el lugar de una posible renegociación de los hábitos, en tanto ya es movimiento. No es la abstracción pura de las condiciones del movimiento, ni su planificación reflexiva. Participa, en este sentido, de una apertura [*écart*] en el durante, trabajada en la relación íntima y física con la gravedad. No es una proyección de la conclusión, del resultado del movimiento, sino una brecha [*écart*] que le da su tinte, su matiz, su intensidad. La atención define esta «apertura-entre» que permite la producción de nuevos gestos en un reagenciamiento permanente del pasado que se actualiza, al diferenciarse, en el presente.

[6] Hubert Godard y Patricia Kuypers, «Des Trous Noirs. Entretien avec Hubert Godard», op. cit., p. 61.

En efecto, el «desequilibrio fundador» del que habla Godard a propósito de la «anacrusa gestual» es un proceso de diferenciación durante la efectuación-movimiento. Elegir confiar en las diferencias siempre presentes para componer una pieza trabaja íntimamente diferentes maneras de *hacer* la danza, de hacer danzas. Esta elección de la improvisación consiste en explorar esta dimensión proponiéndose como una composición en el presente. No se trata de oponer siempre una buena atención pura en la improvisación a una falsa trampa de tachadura de la escritura, sino de ver la exploración de estas tendencias de la danza para recoger el desafío de su evanescencia. Considerar la improvisación es insistir sobre cierta manera de tratar con lo imprevisible en ese «desequilibrio fundador» del gesto. Antes que novedad absoluta, son los juegos de lo imprevisible los que definirían a la improvisación. Ahora bien la brecha [*écart*], el puente tendido entre pasado y futuro trabaja la carne del presente a través de la imprevisibilidad de lo que se dará a ver y a sentir. Así el número de la revista *Nouvelles de Danse* da la palabra a los improvisadores bajo el título: *En el borde. Criaturas de lo imprevisto*[7].

Esta inquietud por el *des-equilibrio* se dice también en el encuentro entre danza y filosofía sobre la escena de la pesantez. Mathilde Monnier escribe así, en su diálogo con Jean-Luc Nancy:

> «De lo que 'tengo ganas', en el fondo, en lo más profundo, no es de un «motivo», de un tema o de una cuestión. Es del movimiento de comenzar, es del gesto de acercar, de buscar una frase [...], de una entrada en ritmo y en espera, de una puesta en suspenso al borde de lo imprevisible. No, sin embargo, como paralizado frente a un imprevisible previsto como tal: por ejemplo cuando espero a alguien en una cita, o bien la partida de un avión, sé entonces que hace falta contar con lo imprevisible y que cita y horarios están hechos también

[7] Cf. *On the Edge. Créatures de l'imprévu,* revista *Nouvelles de Danse*, nº 32-33, éd, Contredanse, Bruselas, otoño-invierno 1997.

> para ser perdidos o anulados. Pero en el gesto inicial del que hablamos, no hay que prever lo imprevisible [...]. Uno escapa completamente al «ver» y al «prever», cierra los ojos, se mueve a ciegas, al tanteo, da un paso... la danza es aún ejemplar: se da un paso, y el primero se hace en un vacío, o en un desequilibrio[8].»

No buscar evitar ese desequilibrio, sino situarse en él, trabajar con él, actualizarlo en un cambio continuo. La actualización de cierto movimiento por el cuerpo (que está siempre en movimiento, aun de manera imperceptible) es como la efectuación en curso de una tendencia que atraviesa la situación, de una diferencia de potencial, entre los espacios, entre cualidades de temporalidades, entre contextos de la pieza que se hace.

Es la posición del cuerpo, en *des-equilibrio*, aquello que permite actualizar una acción. *Des-equilibrio* en el presente, no en tanto se separa de todo pasado, sino en tanto lo actualiza a través de la actitud atenta, el proceso da lugar a cierta imprevisibilidad. El trabajo de atención se apoyará entonces precisamente sobre ese momento del presente justo antes de la actualización, sobre la orientación que está adquiriendo dicha convergencia: una tendencia.

> «[...] concentrando, organizando la totalidad de su experiencia en aquello que llamábamos su carácter, lo hará converger hacia acciones en las que encontrarán, junto al pasado que les sirve de materia, la forma imprevista que la personalidad le imprime; pero la acción solo será realizable si llega a enmarcarse en la situación actual, es decir en este conjunto de circunstancias que nace de cierta posición determinada del cuerpo en el tiempo y en el espacio[9].»

[8] Mathilde Monnier, Jean-Luc Nancy, *Allitérations. Conversations sur la danse*, op. cit., p. 80.

[9] Henri Bergson, *Materia y memoria*, op. cit., pp. 193-194.

Tendencia

Una tendencia, una dirección que se está tomando. En el proyecto, que en definitiva solo se enuncia por el gerundio, de captar la realidad en tanto que es «cambiante», deviniendo, siempre en movimiento y en cambio, nuestra atención debe dirigirse sobre ese pre-movimiento, esa tendencia que ya es siempre movimiento. Toda realidad es por tanto tendencia en el sentido de un pre-movimiento, de una dirección a punto de tener lugar, y la intuición consiste entonces en «adoptar la dirección».

> «II. Esta realidad es movilidad. No existen *cosas* hechas, sino solamente cosas que se hacen, no *estados* que se mantienen, sino solamente estados que cambian. Toda realidad es por tanto tendencia, si se acepta llamar tendencia a un cambio de dirección en estado naciente. [...]
>
> VI. [...] Él [nuestro espíritu] puede instalarse en la realidad móvil, adoptar su dirección continuamente cambiante, en fin captarla intuitivamente[10].»

Percibir y ser tomado por una tendencia, una posición más fina, orientarse en «la dirección en estado naciente». Lo que define ese pre-movimiento es cierta actitud, en tanto que la realidad adopta en todo momento ciertas direcciones: una actitud de preparación para el movimiento, no tanto de predeterminación de un movimiento como de una atención para seguir, o no, las tendencias cambiantes en curso. «Intuición», aquí metafísica, es por sí misma tendencia, es decir jamás dada por completo, siempre a punto de, y en devenir.

¿No conduce la atención en danza al gesto que percibe y permite que acompañen esa tendencia, lugar-momento presente de una negociación inmediata, con una convergencia del pasado que se actualiza, en un presente continuamente cambiante? La captación de la tendencia del movimiento a punto de ser efectuado, en uno mismo, en el espacio, o

[10] Henri Bergson, «VI. Introduction à la métaphysique», *La Pensée et le Mouvant*, op. cit., p. 211-213.

por otro cuerpo, es esencialmente percepción gravitatoria. Uno percibe los movimientos de los otros a través de su propio reajuste gravitatorio.

Al mismo tiempo, cada región de la piel en su contacto con el suelo, esboza tendencias direccionales para el movimiento en curso, en la permanente negociación gravitatoria. Cualidad dinámica de un gesto siempre a punto de ser percibido y efectuado: la tendencia es cualitativa, es, podríamos decir, la intensidad dinámica del movimiento, aquello que justamente no se deja medir y caracteriza un gesto. Se deja captar no por el vector direccional una vez efectuado el movimiento (lo extenso), sino por la indicación, el signo cualitativo del arreglo gravitatorio justo en el momento de moverse (proceso de extensión). La tendencia es el trabajo de lo real en tanto no es medible y sin embargo se da en la realidad: así *Materia y memoria* concluye en el desafío de una cualidad percibida *sin embargo* a través de lo extenso, que Bergson por su propia cuenta llama *extensivo*:

> «Lo que es dado, lo que es real, es algo intermedio entre lo extenso dividido y lo inextenso puro; es lo que hemos llamado lo *extensivo*. La extensión es la cualidad aparente de la percepción[11].»

Valéry quitaba a la danza, cuando buscaba definirla, todo suelo, todo esqueleto, todo hueso, para dar cuenta de la inconmensurabilidad de sus movimientos. Aquí parece que sin fingir una abstracción del contexto de la pesantez, el trabajo sobre la gravedad propio a una danza que dirige su atención sobre el suelo, sobre las relaciones de peso que mueven el cuerpo, permite ver cualidades, inconmensurables, y sin embargo concretas, reales. Sin ser extendidas de una vez por todas, señalan tendencias, cualidades que se van dando y a la vez percibiendo. La danza trabajaría entonces este extensivo lo más cerca posible de la percepción, para los bailarines y las bailarinas, y para el público, de estas cualidades aparentes, dinámicas, híbridas en sus texturas espacio-temporales. Indicación de una dirección por su tendencia, percepción cualitativa del espacio atravesado desde todas sus orientaciones en curso.

[11] Henri Bergson, *Materia y memoria*, op. cit., p. 266.

El ámbito en el que la danza trabaja estas tendencias al movimiento, ámbito extensivo a medio camino entre lo inextenso puro y lo extenso totalizado, es la relación gravitatoria. La atención prestada a los apoyos a punto de actualizar una dirección, ya en movimiento, tanto como a ese temblor gravitatorio, define cierta actitud para la danza, para este trabajo de lo extensivo.

Actitud

La actitud se trabaja y es trabajada por la gravedad, ella es intrínsecamente dinámica, tendencial, y dicho trabajo es la actitud que trabaja en el seno de la postura, situación en el mundo. Al respecto, el trabajo de Hubert Godard es aquí también esclarecedor:

> «La cuestión de la postura (con su corolario de la relación con la gravedad) como cristalización de las actitudes acumuladas en nuestra relación con el mundo. Y entonces también la cuestión del pre-movimiento como lugar de renegociación posible de nuestros hábitos. Este pre-movimiento, que se apoya sobre el esquema postural, anticipa todas nuestras acciones, nuestras percepciones, y sirve de telón de fondo, de tensor de sentido, para la figura que constituye el gesto[12].»

Lo esencial del trabajo del bailarín consistiría entonces en esa apertura [*écart*] (que atraviesa la distinción espacio-tiempo) que ejecuta el gesto por relación al movimiento como simple desplazamiento de segmento en el espacio[13]. Entonces los bailarines y las bailarinas podrían, a través de la imaginación[14], trabajar el refinamiento de la percepción de esta tendencia, de esta *pre-posición* (no como carácter innato o como determinación implacable, sino como atención a la

[12] Patricia Kuypers, «Des Trous Noirs. Entretien avec Hubert Godard», op. cit., pág. 69.

[13] Hubert Godard, «Le geste et sa perception», op. cit., p. 225.

[14] Sobre imaginación e imágenes, cf. «Imágenes» en el capítulo «Articulaciones».

acumulación de pequeños arreglos, a la toma de aliento gravitatorio que da tono, color y repercusión, intensidades, al gesto que sigue). Esta actitud está íntimamente ligada al juego de los pesos y a la temporalidad de las corporeidades en movimiento. Hacer la experiencia de la relación gravitatoria es hacer la experiencia de un cambio continuo, en la encrucijada de un tiempo que se despliega, de un contacto con el suelo que rueda, y de direcciones que se tensan en el espacio. Trabajo de afinamiento gravitatorio de una experiencia situada desde una duración de la experiencia, atención en el cruce entre la materia y la conciencia, entre lo extenso y lo inextenso: lo extensivo. Entonces la *atención* –conciencia no reflexiva que funciona en particular a través de imágenes, para Bergson– prestada a dicha relación, resuena con cierta actitud sensible de la danza. Se trataría de un trabajo cualitativo de dichas tendencias al movimiento: una *actitud en la postura*[15] caracterizada por el acuerdo de los músculos posturales profundos, la sensación del peso, la orientación en el espacio. Cierta atención a esta *actitud en la postura* que aquí se dibuja, en la juntura entre el espacio y el tiempo, esboza una conciencia no reflexiva y dinámica, captada a través de la relación gravitatoria y de una temporalidad singular. La atención al pre-movimiento renegocia de modo permanente los hábitos puestos en juego en la relación gravitatoria, y eso es la danza misma.

La actitud atenta se desarrolla a partir de una percepción activa, de una «percepacción», para retomar un término que Christine Roquet utiliza en análisis del movimiento, cierta *in-mediación* entre sentir y hacer. Todo el trabajo de Hubert Godard avanza en ese sentido, cuando dice por ejemplo que «se puede considerar la percepción como un gesto[16]». Un gesto, es decir un movimiento que tiene para él un alcance significativo, anclado justamente en la especificidad de una relación

[15] Cf. Christine Roquet, tesis de doctorado en estudios coreográficos: «*La scène amoureuse en danse. Codes, modes et normes de l'intercorporéité dans le duo chorégraphique*, bajo la dirección de Michel Bernard, sostenida en la Universidad Paris 8 el 20 de diciembre de 2002. Le doy las gracias por haberme aportado complementos muy precisos sobre estos conceptos teórico-prácticos.

[16] Hubert Godard, «Le Geste Manquant», op. cit., p. 68.

gravitatoria que define la actitud en la postura. Actitud atenta en un contexto siempre cambiante, a través de las sensaciones de apoyos, de orientación, de aceleración. En esta apertura [*écart*] que ya no es distancia *entre* y distinción, sino tensión y diferenciación, entre percibir y moverse, es el sentido el que se tensa. Se distinguen allí y al mismo tiempo se reúnen un sensible y una imagen, no entre dos, sino en cierta extensión de la duración, torsión en múltiples direcciones. Articulación múltiple entre sensible e imaginario, sensaciones y presentaciones de una imagen que circula a través de las corporeidades. En la medida en que la articulación no es el modelo binario de una separación en dos, sino un ensamblaje multidireccional siempre a resituar en el trabajo del movimiento.

Articulaciones

«El punto fundamental es que no habrá ningún Adán –y ninguna Jane– que llegue a nombrar todos los seres del jardín. La razón es simple: no hay jardín, y nunca lo hubo. Ningún nombre, ningún contacto es original. La pregunta que anima esta narrativa difractada, esta historia fundada sobre pequeñas diferencias, también es simple: ¿hay entre una semiótica política de la articulación y una semiótica política de la representación una diferencia que implique consecuencias?

Donna Haraway
«The promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others», (pp. 295-337), en Lawrence Grossberg, Cary Nelson, Paula A. Treichler, (eds.), *Cultural Studies*, New York, Routledge, 1992.

Experiencia articular y articulada, múltiple, atravesada de límites en interminable expansión; un pensamiento de la articulación. Donna Haraway propone una «política de la articulación», como crítica afirmativa y en acto de la representación, sosteniendo que «en las prácticas articulares las fronteras adquieren una forma provisoria, nunca acabada» y subrayando el «potencial para lo inesperado[1]» propio de estas.

Gran variabilidad de orientación, clara sensación de la tendencia al movimiento, precisión de la actualización del movimiento a través de todo el cuerpo, lugar de afinamiento de las aceleraciones/ralentizaciones y, *al mismo tiempo*, finura perceptiva de aquello que no es visible y fuerza actuante de un potente desplazamiento vuelto visible, la cadera es un medio de experiencia rica en *articulación*. El trabajo de exploración de la articulación de la cadera permite sentir la imbricación íntima y en todos los sentidos entre sensaciones e imágenes, entre sentir y actuar,

[1] Donna Haraway, «The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others», op. cit., p. 313. Traducción propia.

entre fuerza e intimidad. Es de igual modo el movimiento que, en el cuerpo, equivale al rolar sobre el suelo: multidireccional, se puede decir que la cadera rola y entrega en su *des-envolvimiento* la sensación de continuidad cambiante de la experiencia del despliegue de la piel rolando sobre el suelo. Es en este sentido un lugar de repartición entre el sentir y el exponer, entre lo que ya no puede decirse más en términos de interior o de exterior. La potencia de juego de esta articulación tiñe las posturas que emergen de los movimientos de la cadera, volviendo sensible la manera en que la ficción del movimiento danzado habita estos arreglos gravitatorios siempre renovados.

La *com-posición* misma es articulación: *poner con* elementos que se atraviesan y atraviesan en múltiples direcciones. Este atravesamiento se carga de sentido en el transcurso del trayecto *entre*, un poco como uno se carga de electricidad estática, mediante el frotamiento en esta brecha [*écart*], entre diferentes materias, diferentes dinámicas; diferenciación de potenciales. Una articulación, una reunión simplemente más íntima, sin distancia ni identificación, de esos dos tiempos que ya no están separados: la sensación y la composición. Bailar sin necesariamente inventar siempre lo absolutamente nuevo, sino estar en una actitud atenta que permite volver a poner en juego los hábitos de manera diferente, repetir algo a la escucha del contexto, pesar en el curso de esta articulación. Una actitud temporal que hace jugar de manera directa, inmediata, la poesía que trabaja la sensación en su apertura [*écart*]. La sensación no hallará su sentido en una reflexión posterior, en una interpretación, del mismo modo que no lo hará, por otra parte, el movimiento. Ella se carga de sentido en dicha apertura, que está en última instancia siempre al borde de la imaginación. Ya se planteaba la cuestión de la íntima complicación entre sensación e imaginario, percepción y ficción, a través de los textos de Michel Bernard sobre la composición en danza evocados en el capítulo precedente. La cuestión de la improvisación, situada siempre en los límites de su existencia como categoría, pero captada en algunos de esos modos de ejercicio de lo imprevisible, se constituye como pista de exploración de esta composición en articulación.

entre percepción y composición

A propósito de una pieza improvisada *Excavations continued* que presentaron con Steve Paxton en Montpellier en junio de 1996, Lisa Nelson define de manera sutil el estado de improvisación como un estado de escucha, mezclado con un proceso de lectura, que redistribuye la distinción entre pasividad y actividad, entre percepción y acción. La escucha sería la actitud atenta, en la cual despunta, como en relieve y «a la par», una lectura inmediatamente compositiva. Lisa Nelson explicita de manera muy clara las problemáticas propias a la improvisación: los hábitos, la confusión entre la percepción y la composición, el *delay* de la elección, la inhibición propia a la decisión inmediata y el silencio como lugar de resonancia.

> «Nosotros no hacemos más que leer y leer, en todo caso, es así como lo considero. Yo leo mi cuerpo, leo el espacio, leo mis sentidos y mis sentimientos: mis recuerdos por relación a eso, la manera en la que concibo las formas. Luego, reconozco algo y puedo repetir esa cosa.
>
> [...] La escucha es un estado que es más abierto que la lectura y que existe al mismo tiempo. Es como cuando se lanzan al agua y no saben si va a estar caliente o frío. La escucha es un estado mucho más animal: no sabés qué características vas a encontrar, no hay interpretación alguna, dejás que las cosas te atraviesen: escuchás y seguís. Eso pasa entonces a un nivel particular. Mientras que, cuando leés, llegás a comprender las cosas. Si yo produzco una acción, puede que la lea como siendo lineal, a partir de lo que fue creado antes; quiero decir lineal por relación a mi experiencia del tiempo. [...] la lectura es para mí, en cierto modo, una actividad ligada a la composición mientras que la escucha es más bien una actividad sensorial: están más o menos en diálogo una con la otra. A fin de aprender, hay otra noción que es muy importante: la inhibición. En mi cuerpo hay muchas más cosas que yo decido no hacer, que cosas que decido hacer. Pasan tantas cosas en cada instante de un gesto del cuerpo, que

la acción de inhibir crea un eco que aparece como un movimiento[2].»

Una lectura composicional que se articula con una escucha sensorial. En esta inmediatez de la percepción-acción subsiste un *delay*: la decisión en el momento, y silencios. La actitud inmediata de la improvisación es entonces todo salvo un puro movimiento espontáneo en el que la totalidad de los movimientos naturales sería ofrecida a la vista en un flujo continuo y homogéneo. Ella es atención *diferenciante*, apertura [*écart*] que excava la percepción y la vuelve composicional.

Los gestos y los desplazamientos se dan como percepciones más finas de las intensidades del espacio, de la arquitectura, sea de la escenografía o del lugar en sí mismo. Se puede hablar entonces de un movimiento danzado como una lectura del espacio y del tiempo, más ampliamente del contexto, una lectura sensible, en curso, del espacio. No hay diferencia de naturaleza entre percibir y hacer, o más bien el percibir es siempre ya una acción. Es así que otra binaridad, aquella que opone pasivo y activo, es cuestionada. La percepción, habitualmente pasiva, ya no se opone aquí a la acción. En la atención multisensorial, danzando, toda percepción es activa y la actividad es la de la percepción. Esta binaridad entre pasividad y actividad es constitutiva de dualismos tan diversos como importantes en la construcción del pensamiento occidental, tales como aquellos entre contemplar y actuar, entre cuerpo y espíritu, o, de manera indirecta, entre femenino y masculino. La alteración de la impermeabilidad entre las dos funciones de la oposición binaria constituye así un fuerte desplazamiento, aquí solamente señalado, en los terrenos de la filosofía de la percepción, de la estética, pero también de la política.

[2] Revista *Nouvelles de Danse*, nº 32-33, *On the Edge. Créatures de l'imprévu*, éd. Contredanse, Bruselas, otoño-invierno 1997, p. 80-82. Sobre esta idea de que la sensación es una imagen desarrollada en su experiencia cruzada en danza y en cine, cf. también: Lisa Nelson, «La sensation est l'image», Revista *Nouvelles de Danse*, nº 38-39, *Contact Improvisation*, éd. Contredanse, Bruselas, primavera-verano 1999.

La binaridad es torcida, dinamizada, por la experiencia concreta, no en el sentido de una indiferenciación entre los dos, sino en una apertura [*écart*] no oposicional. Cuando Bergson efectuaba esta aproximación vertiginosa entre percepción y acción, la realizaba a través del movimiento; así en la conclusión de *Materia y memoria*:

> «[...] el movimiento concreto, capaz como la conciencia de prolongar su pasado en su presente, capaz de engendrar al repetirse las cualidades sensibles, [es] ya algo de la conciencia, ya algo de la sensación[3].»

Estas cualidades sensibles, en el cruce presente del pasado, dibujan una actitud temporal donde la atención en el presente se complica con movimientos de expansión y de estrechamiento, en una palabra, con intensidades. Este *entre* no es una distancia de una instancia a otra, sino una torsión, una intensificación de la relación: allí donde resuenan los términos tensión e intensidad. La actitud es entonces tomada en una *tensión*, en diferenciaciones múltiples:

> «Entre las cualidades sensibles consideradas en nuestra representación, y esas mismas cualidades tratadas como cambios [...], no hay pues más que una diferencia de ritmo de duración, una diferencia de tensión interior. De este modo, a través de la idea de tensión hemos buscado superar la oposición de la cualidad con la cantidad, como por la idea de *extensión* la de lo inextenso con lo extenso[4].»

A través de la tensión se sale de otra oposición simple: aquella entre cantidad y cualidad; y la intensidad como cualidad *diferenciante*, esta *tensión entre*, entre percepción y acción, es dinámica, múltiple, cualitativa y perceptiva.

[3] Henri Bergson, *Materia y memoria*, op. cit., p. 268.

[4] Idem.

La porosidad de la frontera entre interior y exterior, entre sensación y acción, constituye el espesor de la inmediatez. El espesor de esta inmediatez exige forjar un concepto renovado de «imagen». Este presente sensorio-motor solo se concibe como percibir activamente, a través de esta imagen sensorio-motriz que es mi cuerpo como imagen entre las imágenes. Así Bergson habla del cuerpo propio como de una imagen, un *lugar de pasaje* entre sensación y acción[5].

Ahora bien este cuerpo como imagen, «corte transversal del universal devenir» puede entregar una «imagen» dinámica de esta corporeidad, que danza, percibe y compone durante el tiempo de la pieza. Este lugar de tensión entre percepciones y acciones, lugar de complicaciones, de compenetraciones no distinguidas, entre imágenes, y entre ellas «mi cuerpo», imagen jamás totalizada, que solo se capta en las aceleraciones-desaceleraciones de las imágenes recibidas y enviadas. En definitiva el lugar donde el movimiento toma sentido. Mi cuerpo, dice Bergson, es un centro de indeterminación, como cualquier imagen viviente, implica un *delay*, un retardo, una conciencia en curso. La imagen no es pura representación mental, ni pura realidad material, sino esta *tensión entre*, que exige el desafío de pensar una composición en la inmediatez, y que constituye sin duda uno de los rasgos más fuertes del bergsonismo. El gran paso efectuado por *Materia y memoria* redistribuye los términos del binarismo que se mantenía en el *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia* entre conciencia y mundo material –aun cuando todo preparaba ya dicho pasaje– por la mediación del concepto de imagen. Pierre Montebello lo subraya citando a Bergson:

> «La noción de imagen obra justamente una aproximación entre subjetivo y objetivo: 'La materia es, para nosotros, un conjunto de 'imágenes'. Y por 'imagen' entendemos cierta existencia que es más que lo que el idealismo llama una representación, pero menos que lo que el realismo llama una cosa, una existencia situada a medio camino entre la 'cosa' y la 'representación'. [...] La

[5] Cf. Ibíd., p. 173.

imagen no es una pura cosa, ni un puro estado de conciencia, sino aquello que se da como siendo un medio'[6].»

La imagen se sitúa entre, constituye incluso ese entre, no una frontera, sino el límite como medio moviente. Entonces la percepción, la conciencia, resultan «dinamizadas» y repensadas en el desafío de la inmediatez como inmediación, no reflexiva pero que ocupa un momento, una conciencia, que escapa a la oposición totalizante entre materialismo e idealismo.

Paradójicamente *médium* y al mismo tiempo inmediatez, estas imágenes constituyen este lugar-momento *entre*, esta percepción-acción, aquí también a medio camino entre lo extenso y lo inextenso: lo *extensivo*. A menudo faltan las palabras para describir una realidad semejante, y Bergson no cesa de recordarlo: el lenguaje tiende a fijar la realidad intrínsecamente moviente[7]. Parece tanto más pertinente entonces captar los ecos posibles de tal filosofía de las imágenes y de la inmediatez en prácticas de danza en cuanto que ellas se encuentran sin cesar tensionadas por una paradoja semejante. ¿No hay en la experiencia concreta de la danza (de espectador, de bailarín, de coreógrafo) cierta evidencia de estas imágenes en juego?

Antes que una ligereza del vuelo de la bailarina, la filosofía atraviesa en la danza la experiencia concreta de imágenes dinámicas. Esta *tensión* caracteriza, ontológicamente, aquello que Bergson identifica como imágenes en movimiento que redistribuyen la repartición y la circulación entre sensación pura y representación pura. Es igualmente una tensión, un esfuerzo que, metodológicamente, y más que los conceptos, permiten a veces acceder, necesariamente por intuición, a la realidad moviente: la de las imágenes que la filosofía puede utilizar para *hacer*

[6] Pierre Montebello, *L'autre métaphysique*, Desclée de Brouwer, Paris, 2003, p. 254. Cita de Bergson extraída del prólogo de *Materia y memoria*.

[7] Esto no quiere decir de ningún modo que Bergson «se oponía» al lenguaje... no hay más que leer sus escritos para darse cuenta que el lenguaje puede ser composición dinámica de imágenes. Un solo comentario en ese sentido, un detalle de su lazo con la escritura: él ha obtenido un Nobel... ¡de literatura!

com-prender intuitivamente. En efecto, las imágenes juegan un rol primordial para mantener el esfuerzo de esta atención: no son representaciones inteligibles, ni se mantienen como puras sensaciones, sino que, a medio camino entre las dos, se disponen en la actitud de captar las tendencias de la materia en movimiento. En efecto las imágenes nos sitúan, dice Bergson, en la tendencia del movimiento de la materia, a punto de efectuar un esfuerzo que se acerca a la actitud intuitiva.

> «Al hacer que todas ellas [las imágenes], a pesar de sus diferencias de aspecto, exijan de nuestro espíritu el mismo tipo de atención y, en cierto modo, el mismo grado de tensión, acostumbramos poco a poco a la conciencia a una disposición completamente especial y bien determinada [...]. Pero todavía hará falta que ella acepte dicho esfuerzo. Puesto que uno no le habrá demostrado nada. Simplemente la habremos colocado en la actitud que debe adoptar para hacer el esfuerzo deseado y llegar por sí misma a la intuición[8].»

La imagen, aquí filosófica, *fuerza al movimiento* intuitivo por la multiplicidad de direcciones de sus articulaciones, lo cual la aproxima a las imágenes como cortes de la materia en movimiento que constituyen la realidad misma en la filosofía de Bergson. Comparten, entre ontología y metodología, su situación a medio camino entre sensación y representación, y su dinamismo que fuerza al movimiento.

entre imágenes

> «¿Hay, nos preguntamos, algún lenguaje secreto que sentimos y vemos, pero que nunca hablamos? Y, si es así, ¿podría volvérselo visible para el ojo? ¿Hay alguna característica que posea el pensamiento que pueda ser vuelta visible sin la ayuda de las palabras? Tiene rapidez

[8] Henri Bergson, «Introduction à la métaphysique», *La Pensée et le Mouvant*, op. cit., p. 186.

> y lentitud, la direccionalidad de un dardo y una circunlocución vaporosa. Pero también tiene, especialmente en momentos de emoción, el poder de hacer imagen [*the picture-making power*], la necesidad de poner su carga sobre otras espaldas, de dejar que una imagen corra a su lado[9].»

Esta cuestión de las imágenes que fuerzan al pensamiento se plantea aquí a Virginia Woolf cuando al comienzo del siglo XX ella observaba otras imágenes, nuevas imágenes, las del cine. Ve allí un «hacer-imagen», que corre al costado del lenguaje de las palabras, inaugurando un pensamiento paradojal: al mismo tiempo espeso e incisivo. Se plantea, con algunos decenios de distancia, el mismo problema de la fuerza de un pensamiento entre las palabras y la fuerza de las imágenes, en un momento en el que la realidad de las imágenes se encuentra transformada.

La imagen es para ella un *hacer* y no un icono fijo, imagen que por contagio gravitatorio, corriendo a los lados del pensamiento, compone articulando. Estas articulaciones del «hacer-imagen» ponen en juego aceleraciones y ralentizaciones de la cualidad sensible voluptuosa y de la acción inscrita y afirmativa. Una articulación de imágenes que fuerzan al movimiento. ¿Una danza?

Julyen Hamilton reconoce que hace falta transformar la concepción de lo que quiere decir hacer imágenes, en el sentido de imaginar. Para él, este imaginario está en el corazón de la materialidad de la percepción, es, para Hamilton, «tangible», concreto. La percepción como movimiento ya imaginario, tal es el camino, escarpado, que aquí se dibuja. Pero es bajo esta condición que una improvisación no es una simple y llana transcripción de la realidad, ilusión de una foto *instantánea* tomada sobre el mundo. De este modo Hamilton sostiene claramente que, para él, percibir una ventana e imaginar una ventana es casi la misma cosa; en términos bergsonianos, hay entre ambas una diferencia de grado más que una diferencia de naturaleza. La apuesta de la improvisación pasa por aquella, difícil, de cierta indistinción entre lo que se concede

[9] Virginia Woolf, *Le cinema*, revista Arts, junio 1926. Traducción propia.

a la percepción y lo que se asociaría a una imaginación. Ambas son, en última instancia, producción de imágenes, en la medida en que se altera la frontera entre actividad y pasividad. Para él, siempre hay ya un trabajo «de edición» en la percepción. Se efectúan elecciones atentas, recortes y extensiones trabajan la percepción del tiempo y del espacio. La dramaturgia se ancla entonces ya siempre en el propio trabajo perceptivo, y no es una narración en cuya trama se insertarán, más adelante, los movimientos. Es al precio de este trabajo sobre el concepto de imagen que la improvisación se sostiene como composición en la lectura sensible, y que lo inmediato no es un achatamiento. Es en esta tensión *entre dos* de lo inmediato que trabaja el sentido.

¿Qué límites existen en el empleo de estas imágenes para pensar las percepciones, y la composición en danza? Mark Tompkins, improvisador, bailarín y coreógrafo de la compañía IDA se prohíbe, por ejemplo, danzar a partir de imágenes, o exige en todo caso la ocasión de afinar un poco más sus límites:

> «-Hay personas que trabajan a partir de imágenes, yo en absoluto hago eso, tengo una imaginación muy pobre. Algunas personas pueden decir 'allí eras un caballo que corría en los campos'. [...]
>
> -Entonces, ¿qué es lo que te hace mover?
>
> -Lo concreto: una línea en el espacio, la luz que cambia, el cuerpo que cae... hay muchísimos desequilibrios, el hecho de estar descentrado, la sensación interior de una articulación, la velocidad con la cual me acerco a alguien, o con la cual me alejo[10].»

[10] Mark Tompkins y Agnès Benoit, «Entretien avec Mark Tompkins», en Revista *Nouvelles de Danse*, nº32-33, *On the Edge. Créatures de l'imprévu*, op. cit., p. 228.

Es la apertura [*écart*], el desequilibrio el que hace mover, la percepción de una línea pone en movimiento y opera por aceleraciones y desaceleraciones de aproximación y de alejamiento. No imágenes, dice, algo concreto. El término de imagen encuentra su fuerza y sus límites a través de la polisemia que le es propia. ¿No hay imágenes concretas, forjadas en esta atención al tiempo concreto, es decir la duración? Parecería que las imágenes, que considera Tompkins, son imágenes referenciadas que vendrían a inspirar el movimiento, una semejanza que llegaría a enmarcar el gesto en una imitación, una representación que entregaría la codificación de inspiración y de interpretación de la danza como comunicación referencial. Y si, saliendo de la concepción pictórica o más bien simbólica del término, se entiende por imagen ese abrirse [*écartement*] dinámico entre percepción y acción, una tendencia al movimiento que le da intrínsecamente su sentido a través de la permeabilidad, lo cual constituye de manera particular el «desequilibrio» en cuestión, ¿no sería esto lo que trabaja la experiencia de la composición de los movimientos danzados, materia concreta donde el hacer imagen no se aplica como representación referenciada, imitación de una semejanza, sino que se teje, y se desteje, entre sentir, imaginar, mover? Imágenes en movimiento a través de los cuerpos, por capilaridad, en aceleraciones, ralentizaciones, expansiones y concentraciones de las fuerzas gravitatorias. Forjarse imágenes concretas que fuercen al movimiento.

En este sentido, estas proposiciones de trabajo basada en una «imaginación concreta», antes que en imágenes tomadas de un repertorio común de referencias (sentir que uno está en tal paisaje, o que uno es tal animal), ¿no sería reconocer la fuerza de la imagen como forzando al desplazamiento sensible y activo? En su trabajo que se apoya particularmente sobre la interpretación siempre cambiante y vivificada de partituras escritas, Deborah Hay[11] propone partir de frases que juegan sobre esta proximidad entre imaginación y percepción, apostando por una transformación del movimiento a través de este juego instaurado. Por ejemplo:

[11] Notas de curso con Deborah Hay, organizado por Canaldanse, Paris, 16 de mayo de 2007.

«What if:

todas las células de mi cuerpo decidieran una vez abandonar el hábito de estar frente a una única dirección

todas las células de mi cuerpo vieran como ven mis ojos

todas las células de mi cuerpo vieran lo que pueden ver y lo que no pueden ver

todas las células de mi cuerpo hicieron aquello que necesitan

todas las células de mi cuerpo entraran en diálogo con todo lo que existe?

Uno no llegara jamás a ello,

es excitante jugar no llegando nunca a ello»

Ese «what if»[12], como reto divertido lanzado a la imaginación, no imaginación que convoca imágenes como referencias existentes, posibles, sino imágenes dinámicas, que juegan sobre la sensación y el desplazamiento del lugar de producción del movimiento a través de este juego.

Ni ilustraciones referenciales, ni consignas intencionales, ni puramente simbólicas, ni totalmente particulares, ¿qué articulaciones efectúan estas frases, esta vez entre lenguaje de las palabras e imágenes sensibles? Multidireccionales, ciertamente, es decir buscando no aplastar la apertura [*écart*] múltiple de la articulación en una interpretación unilineal. Si la danza busca trabajar más allá de la transmisión de un vocabulario a través de la imitación de un maestro que «muestra», plantea entonces la cuestión de un lenguaje que dice sin mostrar. ¿Cuáles son esas lenguas que, en la danza, impulsan el lenguaje hacia

[12] «Qué pasa si». (N. de T.)

los propios límites de su imposibilidad, y establecen con las sensaciones y los movimientos cierta relación a través de las palabras? Por ejemplo, el trabajo de formación, de precalentamiento, o de creación en danza que entiende no pasar –solamente– por la imitación de un modelo, incluye a menudo técnicas somáticas en las que la epistemología que sostiene la práctica, donde nada es «mostrado», plantea numerosas preguntas a la relación entre las sensaciones, los movimientos y las palabras. Una relación, una articulación, que busca, por tanteos, en aquello que continúa escapando –¿parcialmente?– a la ilustración, al referenciamiento, al orden, a través de la «consigna», un esfuerzo de atención, que atraviesa el movimiento a través de las sensaciones y de las imágenes. Una lengua del propio movimiento que mediante su ritmo, sus respiraciones, sus sonidos, teje los sentidos con las corporeidades en curso, y articula imágenes.

Dejar correr imágenes al costado del lenguaje las que, por sus aceleraciones-desaceleraciones, se articulan con otras imágenes, en movimiento: Woolf mira cine. ¿Imágenes desligadas de la lengua, de sus palabras?

El trabajo de Bergson, con las imágenes para una filosofía intuitiva y su premio Nobel de literatura, pasa de manera esencial por el lenguaje escrito, que trabaja en el dinamismo entre las palabras y las frases mismas. La fuerza poética dinamiza las propias palabras cuando estas escapan de su función de orden (consignas y organización de las ordenadas), y se disponen, a partir de su enunciación misma, de su velocidad, para captar el movimiento de lo real. La lectura de las obras de Woolf proporciona una experiencia clara de esto: se articulan imágenes, que aceleran, desaceleran, desvían la gramática de la lengua en el seno de sus formas expresivas y fuerzan el movimiento, el desplazamiento, la emoción concreta, física, de una lectura que, en última instancia, es recomposición de imágenes y articulación en la desviación [*écart*] de la lectura. Una desviación [*écart*] temporal ante todo, ya aquella entre el momento de la escritura y el de la lectura, donde circulan y se articulan imágenes: una expansión infinita, una eternidad, y al mismo tiempo, una concentración intensiva, una

contemporaneidad, brecha [*écart*] inexplicable donde se produce, una mañana, un deseo de poesía[13].

en medio

Lo que se articula en la brecha [*écart*] en el presente de una danza haciéndose, son imágenes cuyo dinamismo constituye el rasgo común al concepto de brecha, de imagen, y de actitud atenta: algo que fuerza al movimiento sin determinarlo de manera completa.

> «Para Bergson, la desviación, el intervalo, bastará para definir un tipo de imágenes entre las otras, pero con una particularidad: la de ser imágenes o materias vivas. [...] Son imágenes en cierto modo *descuartizadas*. [...] en virtud del intervalo, son reacciones retardadas, que tienen el tiempo de seleccionar sus elementos, de organizarlos o de integrarlos en un movimiento nuevo, imposible de concluir por simple prolongación de la excitación recibida. Tales reacciones que presentan algo de imprevisible o de nuevo se llamarán «acciones» propiamente hablando[14].»

La desviación, la apertura [*écart*] hace imagen, y si en una percepción hay atención, entonces la percepción es un «abrirse» [*écartement*], un hacer imagen. Esto no contradice cierta inmediatez, una inmediación o para Deleuze una inmanencia. No hay una puesta a distancia de otra instancia interpretativa, traductora, que juzga, sino una brecha [*écart*] siempre ya en acción, en la percepción. La brecha es aquello que en la realidad desplaza y es desplazado, un gradiente que cambia de nivel, una aceleración, como un ascenso de fiebre, que articula en una relación donde se mezclan no lentitud y velocidad como medida relativa, sino aceleración y desaceleración en un

[13] Cf. el exergo p. 7, Virginia Woolf, *L'écrivain et la vie*, op. cit., p. 62.

[14] Gilles Deleuze, *Estudios sobre el cine 1: La Imagen-movimiento*, Paidós, Buenos Aires, 1994, p. 95.

desplazamiento que toma y es tomado por la velocidad. Una acción propia de las imágenes señala efectivamente la primera inquietud: comprender cierto grado de imprevisible.

Imágenes en movimiento atraviesan la experiencia sensible de la brecha [*écart*], en la exploración de los límites de la composición de una danza al borde de lo imprevisible, del presente siempre renovado, ajustando el pasado por una actualización, que se teje en el medio. Pensamiento de los cuerpos en movimiento, captación de una apertura sensitiva y sentida por el movimiento mismo de su producción. Una composición de percepciones y de acciones, de movimientos tomados en esa apertura [*écart*]. Una actitud atenta en la postura en el momento de bailar compone en el momento imágenes-sensaciones e imágenes-acciones. La tensión de estos dos canales siempre desvaneciéndose produce el movimiento. *Com-poner*, *entre* dos, o más bien en medio. Articulación de imágenes, en una apertura; de igual modo, en la brecha con la realidad, de la realidad, *con*. La brecha se sitúa siempre en el medio, en medio, un «origen» sin punto, desplazado y estirado en cierta duración, a través de una composición oscilatoria que no cesa de desplazar(se) por vibración o capilaridad.

Cierta afirmación del medio corre el peligro vertiginoso de aplanamiento, de transparencia pura, propia a la inmanencia de un pensamiento. Pero justamente, ese medio como lugar composicional no es un justo medio tibio, ni la pura transparencia de una frontera, sino un anclaje que se tensa en la desviación [*écart*] del presente. Por eso, este concepto de medio permite pensar en términos de intensidad, ya simplemente por el hecho de que funciona *en una tensión* de las imágenes en movimiento sin aplastar la posibilidad de pensar los relieves y los conflictos. ¿Pero cómo puede comprenderse como una tensión aquello que pasaba a través de la experiencia de la gravedad? Tendencia que no es una tensión muscular, que es al mismo tiempo *hacer* atención y *dejarse* atravesar por la gravedad.

Más que una receta o una lección para la improvisación, es una variación siempre en curso de oscilación que abre camino a la inmediatez que se dibuja en una composición *momentánea*. Pensar la tensión de

estar solo *y* en medio, entonces, jamás estar solo, sino situarse en ese medio, dinámico, mucho más que expresar su fuero interior.

> «Pero creo en todo caso que uno de los factores de la improvisación está directamente ligado al hecho de que uno no puede simplemente seguir su propia dirección ignorando a los otros. Se vuelve entonces posible entender si lo que vos decís resuena o no en los espectadores al considerarlos así con mucho de empatía.
>
> Vos podés elegir jugar con el público y eso puede, por ejemplo, modificar tu relación con el tiempo. No es que debas esperar y verificar lo que hacés de una manera consciente. En cambio, siento que intuitivamente lo que es descubierto, lo que una persona escucha cuando improvisa, no es solamente su propio ego, su voz individual: es también el espacio entero y quizá más aun, la habitación, la ciudad, el país...
>
> A veces, estar a la escucha del público me parece menos importante: yo solamente quiero ir a escena para improvisar y seguir mi propia inspiración. Mientras que en otros momentos, es casi como si fuera un vehículo pasivo que serviría para concretizar la atmósfera. Eso cambia. No es simplemente un punto de vista presentado de manera separada y voluntaria, eso varía realmente[15].»

Hamilton habla, en un diálogo con Agnès Benoit, de esta tensión que interviene en la improvisación entre sus movimientos y el contexto, una composición en medio. Pero lo que se da en esa apertura [*écart*], no es una línea estricta a seguir, sino un movimiento de péndulo. Moverse desde el medio, en un paisaje transformado de la relación con el mundo: movimientos a flor de piel...

[15] Julyen Hamilton y Agnès Benoit, «entretien avec Julyen Hamilton», en Revista *Nouvelles de Danse, On the Edge, Créatures de l'imprévu*, op. cit., p. 200.

de la piel

A través del ejercicio de una atención sensible a la gravedad, la piel se convierte en lugar de com-partir de lo sensible y de la repartición de los apoyos. La piel es trabajada en su espesor, animada y animando esa tensión, esa escucha que se da en movimientos, por escalofríos. Puede esparcirse o retraerse en una respiración propia de esta escucha-composición que se da en la inmediatez como tensión. El espesor del lugar más bien que la finura del *entre*, lo que pasa como sensación/acción pasa más en ese medio que en cada una de las dos instancias separadas por el entre dos: un medio creado por esta tensión sostenida, y atravesada de conflictos, afirmaciones y guerras. El medio cutáneo, con sus propias bestias, anfibios invertidos desde un interior-exterior com-partido en todos los sentidos, intensamente.

La piel es un órgano, pero órgano descentrado por excelencia, nada de corazón, nada de centro, nada de orientación fija, solo queda el límite entre lo interior y lo exterior que tiende a perderse en su materia dérmica, en su estallido multidireccional, en su expansión temporal de la experiencia de una duración tendida entre un antes y un después, en esta igualación entre actividad y pasividad que teje un espesor intensivo. Acariciador acariciado. Un campo de fuerza, lugar de articulaciones multidireccionales, entre contacto y com-partir, que compone los movimientos, justo en el límite. Medio en el que se afina la experiencia de la relación gravitatoria, la piel es lugar de la duración: basta ver las arrugas. Una filosofía de las caricias, una danza de los pliegues.

Al danzar, la piel renuncia a su rol de cierre, de embalaje, abriéndose, sensiblemente, «ella da a luz volúmenes», que abren el cuerpo al mundo, para una danza particularmente llevada sobre la piel[16]. Louppe

[16] Cf. la amplia difusión de los textos de Didier Anzieu en el mundo de la danza. Didier Anzieu, *Le moi-peau*, éd. Dunod, Paris, 1995; *Une peau pour les pensées*, (1986), diálogos con Gilbert Tarrab, Paris, 2º éd. Apsygée, 1990; *Le Corps de l'oeuvre*, éd. Gallimard, 1981. Y por ejemplo en Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine. La suite*, op. cit., p. 41.

tiene así páginas muy bellas sobre la piel, la que deviene, a través de la relación gravitatoria, «*medio* perceptivo[17]».

A la vez extensa e intensiva, continua y estallada en segmentaciones de vectores siempre renovados, la piel es un lugar de desorganización del cuerpo y del movimiento. Oscilación ni contradictoria ni dialéctica entre un pliegue sobre sí y una expansión que deshace los límites habituales e individuantes, permaneciendo lo más cerca posible de las sensaciones. Experiencia sensible de la piel, contacto con el suelo, con el aire, contacto de la imagen de mi cuerpo con las imágenes del mundo y de los otros; experiencias a través de la piel de una danza que no deja *in-tacto*, que moviliza tejidos y destejidos temporales y metamorfosis de *eso que*, en un momento, hace la danza, entrada en juego de *quien* hace la danza, trabajada en el límite de la piel.

Retorno de las problemáticas que desde hace tiempo entretejen la filosofía en torno de las cuestiones de subjetivación, planteadas aquí a los procesos de sensibilidad de un yo que, a través de la piel, así como más ampliamente a través de toda la relación gravitatoria, se constituye escapándose. Y allí, en una aproximación especialmente iluminadora para la danza, la cuestión de la piel como frontera desemboca en la de las fronteras del sujeto, a través de la cuestión de las temporalidades de constitución-deconstrucción. En lo que constituye una de las formulaciones recientes de estas problemáticas, Judith Butler plantea, desde la filosofía, la pregunta del límite que garantiza la estabilidad de identificación entre interior y exterior, entre yo y no-yo. Retomando ciertos análisis de Julia Kristeva, sostiene que:

> «La construcción de contornos corporales estables depende de puntos fijos de permeabilidad y de impermeabilidad corporales. [...]
>
> La división en mundo interior y mundo exterior en el sujeto constituye un borde y una frontera mantenidos por un hilo tendido con fines de regulación y de control sociales. La frontera entre lo interior y lo exterior se con-

[17] Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p. 67.

> funde cuando los excrementos pasan de lo interior a lo exterior, y esa función de excreción deviene, por así decir, el modelo para los demás procesos de diferenciación de la identidad. Es de hecho el modelo sobre el cual los otros devienen mierda. Para que los mundos interior y exterior permanezcan completamente distintos, haría falta que la entera superficie del cuerpo alcance un grado absoluto de impermeabilidad, lo cual es imposible[18].»

Imposibilidad de constituir una impermeabilidad de la frontera, de la piel; los otros no se convierten en mierda. La constitución en tanto que sujeto pasa necesariamente por cierta vulnerabilidad.

Sobre la piel, a través de la piel, se juega la tensión entre delimitación y respiración, protección y vulnerabilidad, percepción y sensación, ella está tomada entonces en las temporalidades distintas y tendidas entre la coraza y la caricia.

Yo rolo y mi piel entra en con-tacto con todos los puntos del suelo. Al mismo tiempo que cada poro entra en relación con todos los puntos del espacio, del aire. A través del volumen se despliega la duración continua. Pasaje de la dirección a la intensidad, esta fusión móvil de la cualidad y de la cantidad. Volviéndose ella misma espesor, mi piel es atravesada en su porosidad, vulnerable. Al rolar, mi piel deviene precisión y ductilidad, y adopta los caminos de escucha de tal sitio del suelo, de tal lugar del aire. Llevando todos el cuerpo hacia el gesto de escucha, se dibuja una danza, amplia pero no vaga. Mi piel se esparce y corta al mismo tiempo. Lugar de proyección de imágenes, es el lugar de la ficción: todos simulamos creer que el gesto se detiene allí, como mi cuerpo, todos fingimos creer que las miradas de los espectadores se detienen allí. Pero se sabe-siente bien que el movimiento va más lejos, resuena en el espacio más allá, y que la mirada del espectador parte de más lejos (de su propia línea de gravedad) y se posa más lejos, o aun se mueve entre los cuerpos en movimiento. Los límites son móviles y sin

[18] Judith Butler, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, trad. Cynthia Kraus, éd. La Decouverte, Paris, 2005, p. 253-256.

embargo tallan trincheras. Y la piel jamás está sola, los músculos, los huesos, los líquidos, los órganos, son movilizados a través de ella y la movilizan.

La escucha-acción de la piel como gradiente de intensidad sobre el huevo. Es quizá el único momento en el que comprendo algo del Cuerpo sin Órgano, concepto-uso, con la piel. A través de la determinación absoluta de las relaciones de cada sitio de la piel con cada momento de contacto. A través del gradiente, de la intensidad que pone en movimiento, y que hace estallar toda reflexión posible, de un interior y un exterior, de una causa y una consecuencia, de una función y de una expresión en ese sentido. Y sin embargo, pasa algo... No poder discurrir nada sobre el cuerpo, en lo cual, en última instancia, inscribir, en tinta, y manchar el espacio.

El espacio toma cuerpo y toma a los cuerpos en relaciones difractadas de imágenes sin sujeto ni objeto, articulaciones entre imágenes, contexto y otros. El espacio se ensancha con la circulación desorganizada, atención a los procesos en curso. Es allí que capté algo de devenir. Estar siendo con.

Un *medio* como tensión productiva de la inmediatez, articulación de movimientos, de sus diferenciaciones. Dicho medio, así la piel, ni envoltura impermeable, ni constitución de las unidades de un intercambio de referencias, sino la experiencia siempre renovada de los grados de imprevisibilidad de la duración, constituye a la sensación así como a la composición en tanto articulación. Algunos hablarán de agenciamientos:

> «Es preciso hablar *con*, escribir *con*. Con el mundo, con una porción de mundo, con personas [...]. Es eso, agenciar: estar en medio, sobre la línea de encuentro entre un mundo interior y exterior. Estar en medio: '*Lo esencial, es volverse perfectamente inútil, absorberse en la corriente común, volver a ser pez y no jugar a los monstruos; el único provecho, me decía, que yo puedo sacar del acto de escribir, es ver desaparecer las vidrieras que me separan del mundo*'[19].»

[19] Gilles Deleuze y Claire Parnet, *Diálogos*, Ed. Nacional, Madrid, 2002, p. 66. El final es una cita del libro de Henri Miller, Sexus, p. 29.

Y sin embargo algo se produce... ¿Cómo eso camina en la inmediatez? Eso se agencia... sí de acuerdo ¿pero cómo? A este entusiasmo corresponde un límite; toda danza, al igual que toda improvisación, no se sitúa en una relación inmediata con el presente: en este sentido, es un trabajo. La actitud intuitiva es un esfuerzo antes que un estado de gracia, un trabajo de exploración de los problemas de presentación del gesto en el presente.

SKIN, octubre 2000 en el festival Presa Diretta en Italia.

El dúo de Julyen Hamilton y Carme Renalias *Skin* es presentado el mismo año en el festival de improvisación en New York, donde fue filmado. Adopta por título la «piel», y se anuncia como un trabajo sobre las posibilidades que se abren en el presente[20]. La ocasión de ver cómo los dos bailarines com-parten un tiempo y un espacio proponiendo una composición improvisada en el momento. Ninguno de los desplazamientos, gestos, movimientos estaban fijados de antemano, no más que los cambios de luz. Se define la planta de luz, el número de cambios de luz, la disposición de la sala, y un título: la piel, que corresponde a un período de trabajo en conjunto de los dos artistas. La primera impresión al mirar esta pieza es la de una gran precisión de los gestos, que dibujan y tallan corporeidades trabajadas, en cualidades diferentes, en el tono, dando a ver los dibujos de los movimientos que rozan la piel casi como trazos de lápiz. El blanco y el negro del video refuerza ciertamente esta impresión. Despunta un timing claro de los inicios y finales de secuencia de movimientos, y se construye en esta definición una composición fina y precisa de diferentes duraciones; la de los movimientos de cada uno de los bailarines, pero también una línea de bajo continuo sobre la cual parecen tejerse las otras. De maneras muy diferentes, en Renalias son amplios movimientos circulares, especialmente de los brazos que subrayan el continuum del tiempo que pasa; en Hamilton, son *silencios de movimientos*, los cuales no son tanto pausas, suspensiones, como una escucha continua. A veces un movimiento se efectúa y se interrumpe, pareciendo que se prosigue en el espacio mientras que el bailarín ya hace otra cosa. Elipses, superpo-

[20] Cf. http://www.julyenhamilton.com/SKIN/skin.html.

siciones, y repeticiones entremezclan duraciones, complicando en el espesor esta continuidad ante todo sentida.

La segunda impresión evidente que emana de esta pieza es la de un conjunto, de un com-partir íntimo del tiempo: los cambios de luz se realizan en una gran afinidad con los movimientos. Siempre sin mirarse los bailarines a menudo «caen juntos», comparten frases de movimiento. Este com-partir íntimo del tiempo pasa visiblemente por un trabajo sobre la gravedad, movimientos en espiral ascendentes o descendentes permiten com-partir una trayectoria, tanto cinestésica como visiblemente. Los cuerpos enteros, hasta la punta de los dedos, incluso hasta la mirada, adquieren su fuerza, su velocidad, en la gravedad que los atraviesa. Esta relación gravitatoria es contagio, transpira a través de sus pieles, y anuda un diálogo, en el tacto tanto como a la distancia. Los bailarines juegan con las distancias entre ellos mediante una expansión-retracción, como si hubiera entre ellos un elástico. El espacio adquiere el espesor de un tiempo com-partido, atravesado por una expansión-retracción de su piel. *Skin*, una piel atravesada por la experiencia de la gravedad, abre un com-partir sensible de la duración, y da a ver un medio entre dos bailarines donde se articulan imágenes. Lo que llama a menudo mi atención de espectadora es entonces este espesor *entre* ellos antes que la danza de cada uno de ellos, es el agenciamiento múltiple de la composición antes que el acontecimiento excepcional. Por ejemplo en el minuto 7.25 de la captura video de dicho espectáculo[21], ocurre un acontecimiento, un gesto brusco que establece una ruptura clara y que parece venir de otra parte efectuando un corte en lo actual. Pero es inmediatamente metamorfoseado en su naturaleza de acontecimiento, estirado en la continuidad que le ha dado lugar. La actitud inmediata dibujada en ese trabajo no parece tanto inclinarse sobre el acontecimiento que surgiría sino sobre una atención a la difracción de lo heterogéneo, en un proceso que mezcla las sensaciones y la composición como actualización. No se trata de buscar el acontecimiento milagroso de la novedad absoluta, sino una

[21] *Skin*, Carme Renalias y Julyen Hamilton, grabado en público por la St. Mark's Church, New York, 2000, Adme Production.

escucha-lectura de detalles que se enredan: una atención a los detalles, a las singularidades en curso, en el despliegue de una duración, en los grados de imprevisible.

Las múltiples articulaciones dinámicas de una composición en el momento mantienen, aun a través de su cambio permanente, el medio como espesor perceptivo del presente. El trabajo se apoya así en una práctica precisa de la atención, para sostener ese medio como lugar de la composición:

> «Este trabajo con la inmediatez consiste en practicar tu atención y en animarte a pensar que eso sobre lo que diriges tu atención es y será lo que te llevará exactamente allí donde es preciso. Es también el lazo con el «first thought, best thought», y no es cualquier primer pensamiento en cualquier momento el que es bueno, no, es cuando tú estás en ese estado que ponés en práctica, *de atención*, que el primer pensamiento es siempre el bueno. ¡Y es muy estricto! Es por eso que nosotros hacemos un «des-calentamiento[22]», que utilizamos todas las cosas en el cuerpo, en la voz, para llegar a un estado en el que «first thought, best thought». Y eso resuena, es decir que eso no es algo «gratuito», porque a partir de ese estado, tú estás en resonancia con todo el interior y el exterior, por tanto estás *en* el mundo, eso quiere decir que en ese momento todo lo que pasa, todo lo que haces, está alineado con las mareas del momento[23].»

Una vez afinados estos conceptos y su riesgo de aporía, lo más cerca posible de su práctica, *¿cómo se puede hablar aún de imprevisible?*

[22] Término formado a partir de calentamiento (*warning up* y *warning down*), que designa un corto momento, a menudo de a dos, que cierra una jornada de formación.

[23] Julyen Hamilton, *conversación*, Paris, 23 de abril de 2008.

¿Imprevisible novedad?

«El Tiempo está inmediatamente dado. Eso nos basta, y hasta que se nos demuestre su inexistencia o su perversidad, simplemente constataremos que hay emanación de novedad imprevisible»

Henri Bergson
«Le possible et le réel», (pp. 99-116),
en *La Pensée et le Mouvant* (1934),
éd. PUF, Paris, 1998, p. 116.

¿En qué medida la composición de la danza se situaría entonces en esta articulación en *medio* de la inmediatez del presente como «emanación de novedad»? En la *des-medida* en la cual el presente resulta ensanchado, lo nuevo revalorizado, y lo posible desplazado.

Y Bergson prosigue:

> «La filosofía ganará con ello encontrar algún absoluto en el mundo moviente de los fenómenos. Pero nosotros ganaremos también sentirnos alegres y fuertes. Más alegres, porque la realidad que se inventa bajo nuestros ojos dará a cada uno de nosotros, de manera continua, ciertas satisfacciones que el arte procura con frecuencia a los privilegiados de la fortuna; nos descubrirá, más allá de la fijeza y la monotonía que ante todo percibían nuestros sentidos hipnotizados por la constancia de nuestras necesidades, la novedad continuamente renaciente, la moviente originalidad de las cosas. Pero seremos sobre todo más fuertes, puesto que nos sentiremos participar,

> creadores por nosotros mismos, en la gran obra de la creación que está en el origen y que se prosigue bajo nuestra mirada. [...] Tal será la conclusión de nuestro estudio. Guardémonos de ver un simple juego en una especulación sobre las relaciones entre lo posible y lo real. Puede ser una preparación para el buen vivir[1].»

El timbre entusiasta de las frases de este texto de 1930, resuena extrañamente hoy. Relata sin embargo la inquietud por este imprevisible que constituía el límite de la exploración del presente. Es a ese precio que la libertad se ve insertada en el movimiento de lo real y no tiene necesidad de levantar vuelo. Esta atención vuelta a captar en la inmediatez del tiempo dado permite ver aquello que solo el arte raramente da a ver a algunos. En efecto, en diversas ocasiones, el arte y la metafísica (sin tener que distinguirse de manera absoluta del sentido común) trabajan en la captación de esta imprevisible novedad. La duración inmediata desplaza radicalmente el problema de la libertad y de la necesidad. Antes que una desatadura, la libertad es un anclaje, enraizamiento gravitatorio, adhesión simpática al tiempo en curso como heterogeneidad continua, y por tanto preñada de novedad. En efecto, hay algo a partir de lo cual uno actúa, no es a partir de un desligamiento del pasado para desembocar en una novedad absoluta, sin memoria. Por el contrario, y extrañamente, al sumergirse en la duración heterogénea, la conciencia deviene memoria, y a la vez creación. De este modo, es libre el acto que emana de una persona entera, del *carácter*, afirma Bergson en el *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*[2], en el sentido de que nuestra persona, no fragmentada, es inseparable de la duración como temporalidad heterogénea. La libertad ya no está entonces acorralada entre determinismo y libre albedrío, sino que se teje en una temporalidad que comprende ciertos grados de imprevisible en su propio despliegue. Si la vida es duración, la acción puede sostenerse por fuera de la alternativa entre necesidad y delibe-

[1] Henri Bergson, *La Pensée et le Mouvant*, op. cit., p. 116.

[2] Cf. Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, op. cit., cáp. III, p. 130.

ración, ya que la duración no contiene un instante de decisión fijado en un punto que prevé varios caminos posibles; ella es una *evolución creadora*. Se trata de cierta adhesión, simpatía de uno mismo con uno mismo y con la duración, una atención. Más ampliamente, el tiempo así concebido ya no soporta un razonamiento que encadenaría causas y consecuencias, tal como lo permitía, según Bergson, el esquema espacializado de la línea del tiempo, divisible, homogénea, y reversible. No se trata entonces de negar los hábitos, y el carácter, buscando una absoluta libertad cualquiera en vuelo contra un determinismo, sino de desplazar, aquí también, la línea de partición entre posible y real.

Además de la tonalidad de época –«¡Ah! el viejo estilo»– la extrañeza provocada por el entusiasmo de esas páginas, ¿no proviene de un sabio entrevero del hábito de pensamiento en la dicotomía entre libre albedrío y determinismo puro; de la estructura de pensamiento que aprisiona lo real entre posibilidad e imposibilidad; de la inercia del peso de una tradición occidental donde lo inmediato es insensato; y del temor por la impertinencia que reviste toda afirmación de novedad?

Así, Clément Rosset critica la categoría de posible consagrándose a demostrar cómo la estructura oracular, duplicada, del pensamiento occidental conlleva un descrédito del presente y de la experiencia inmediata, una realidad que carecería de algo. En particular, en *Lógica de lo peor*[3] que trata de la falta, y en *Lo real y su doble*[4] que refiere al pensamiento oracular a partir de Edipo, Rosset desarrolla su concepción del presente y de la realidad cuando ya no son torcidos por la categoría de posible. Apunta de este modo, en su crítica de la ilusión oracular como fundadora de la metafísica «de Platón a nuestros días[5]», el descrédito referido a la experiencia inmediata que jamás podría ser

[3] Clément Rosset, *Logique du pire*, éd. PUF, Paris, 1970.

[4] Clément Rosset, *Le réel et son double*, (1976), éd. Gallimard, Paris, 1984.

[5] «La duplicación de lo real, que constituye la estructura oracular de todo acontecimiento, constituye de igual modo, considerada desde otro punto de vista, la estructura fundamental del discurso metafísico, de Platón a nuestros días.» Clément Rosset, capítulo 2 «L'illusion métaphysique: le monde et son double», en *Le réel et son double*, op. cit., p. 55.

realmente inmediata, adquiriendo su significación de su propia duplicación. Es el sentido que atribuye al proyecto *meta-físico* que condena, aquello que Bergson por su parte entendía reformar en una metafísica de la intuición inmediata. Rosset identifica este desdoblamiento con diversos momentos notables de la historia de la filosofía, desde el mito de la caverna, luego de manera más compleja en Hegel, quien hace justamente coincidir los dos mundos pero a través de una «voltereta[6]» de ese «mundo invertido». Esta estructura desdoblada atravesaría íntimamente todos los hábitos de pensamiento que se reúnen al menos en un punto, la desconfianza hacia la inmediatez:

> «Como toda manifestación oracular, el pensamiento metafísico se funda en un rechazo, como instintivo, de lo *inmediato*, sospechoso de ser en cierto modo lo otro de sí mismo, o el doble de otra realidad[7].»

Lo inmediato es insoportable, ya que no es exactamente real, le *falta* existencia y significación, que deben venirle de su doble, o del movimiento de su duplicación:

> «Dejar afuera la inmediatez, relacionarla a otro mundo que posee su clave, a la vez desde el punto de vista de su significación y desde el punto de vista de su realidad, tal es entonces la empresa metafísica por excelencia[8].»

El hábito de pensar en un mundo desdoblado vuelve espinoso el acceso a la inmediatez, y por eso mismo al presente. Exige difractar la experiencia del presente mediante un prisma «que erosiona su insostenible vigor[9]», exigiendo cierta «negación del presente[10]». Esta vivacidad del presente proviene de su grado de imprevisibilidad, y para captarla

[6] Ibídem, p. 71.

[7] Ibídem, p. 61.

[8] Ibídem, p. 68.

[9] Ibídem, p. 63.

[10] Ibídem, p. 66.

exige desplazar la línea divisoria entre posible y real. Lo posible no es más que una retroproyección del acontecimiento edulcorado donde lo real solo adquiere sentido porque era posible. Aun cuando la aplicación del oráculo es aplazada, no hace en definitiva más que reforzar, según Rosset, el desdoblamiento.

Rosset retoma en las mismas páginas los análisis de Bergson sobre la paramnesia y el cierto grado de «desatención a la vida[11]» necesario para la relación útil con el mundo, denunciando la denegación de una relación inmediata a ese presente vivo mediante una atención. Entre los conceptos de inmediatez, de presente y de atención, se dibujaba una actitud, es decir, paradójicamente, cierto «trabajo» para captar el presente[12], sin hacer de ello una representación. En efecto, este temor visceral que la metafísica cultiva de cara a la inmediatez y al presente inaugura, según Rosset, la representación en el corazón del pensamiento occidental:

> «El presente sería demasiado inquietante si solo fuera inmediato y primero: solo es abordable por el sesgo de la representación, por ende según una estructura iterativa[13].»

En fin, este pensamiento del presente y de la inmediatez *fuerza* a la representación, la empuja hacia sus atrincheramientos o sus invenciones. Por eso hace falta volver sobre este desafío de la composición en los límites de lo imprevisible por el hecho de que cuestiona y desplaza el problema de lo posible hacia el de lo real como actual y virtual, para ver a partir de esta problemática precisa cómo se pone en juego la cuestión de la representación.

[11] Henri Bergson, *L'energie Spirituelle*, citado por Clément Rosset, *Le réel et son double*, op. cit., p. 63.

[12] Sobre el hecho de que la intuición de los datos inmediatos, en Bergson, no es primera sino el resultado de un esfuerzo, cf. el primer artículo que Deleuze escribe sobre Bergson en 1956: Gilles Deleuze, «Bergson 1859-1941», (pp. 292-299), en Maurice Merleau-Ponty (dir.), *Les Philosophes Célèbres*, éd. Lucien Mazenod, Paris, 1956. Vuelto a publicar en Gilles Deleuze, «Bergson, 1859-1941» (pp. 28-42), *L'Ile déserte et autres textes*, éd, de Minuit, Paris, 2002.

[13] Clément Rosset, *Le réel et son double*, op. cit., p. 63.

Lo posible y lo real

Intentar comprender los movimientos de una improvisación a través de la dicotomía entre posible e imposible conduce a inevitables aporías: decir que la improvisación es una indeterminación absoluta de los movimientos, donde todos los movimientos serían posibles, no se sostiene mucho tiempo: todos los hábitos (cultura, formación, estilos aprendidos, expectativa de un público, etc.) determinan necesariamente al menos en parte los movimientos. Pero buscar la posibilidad de los movimientos como una causa que los anticipa, los determina y podría entonces explicarlos a posteriori no conduce muy lejos. Se trataría en efecto de elegir entre diferentes movimientos posibles, en un punto de suspensión y de exterioridad en el que se efectuaría una elección entre una alternativa, según el modelo del libre albedrío. Ahora bien la atención a una continuidad heterogénea, cierta inmediatez que no implica instante para una suspensión, aun menos afuera objetivante, parece no poder pensarse en esos términos.

Sin embargo se elige, tiene lugar una composición, paradoja que vuelve obsoleta la oposición entre determinismo absoluto y libertad como libre albedrío. Se fuerza un desplazamiento, en anclaje más bien que en suspensión, una actitud atenta que inserta un *delay*, una expansión, en una multiplicidad de direcciones. Se instaura entonces cierto juego dinámico con los hábitos, emergencia de «novedad» en el espesor de la imbricación pulsante entre pasado y presente, un juego que no puede ser captado por el cuadriculado de las mallas de la red de lo posible y de lo imposible.

Se declara que tal acción era posible, o incluso que otra habría sido posible, pero es después y no antes de su realización que se la caracteriza de este modo, aun menos durante. Esta crítica de lo posible, fundamental en la filosofía de Bergson, depende enteramente de la elaboración del concepto de duración que sostiene toda su filosofía, e implica otro pensamiento de la libertad. Para él, una acción libre no podría ser en ningún caso una acción elegida entre varias acciones posibles. Este desplazamiento de lo posible está directamente ligado a su inquietud por la imprevisible novedad. Así el texto de la confe-

rencia intitulada «Lo posible y lo real» publicada en 1930 en Suecia comienza por estas palabras:

> «Quisiera volver sobre un tema del que he hablado, la creación continua de imprevisible novedad que parece proseguirse en el universo. Por mi parte, creo experimentarla en cada instante[14].»

La cuestión de lo posible y lo real está efectivamente ligada a la cuestión de la novedad: si la realidad no es más que el advenimiento de lo que es posible, como algo ya contenido en alguna parte (en otro orden, dominio, mundo) o en potencia, entonces eso no es nuevo, de cierta manera ya era antes de que esté presente y la exigencia de novedad se contentará, en rigor, con una nueva combinación de los elementos, de las acciones, de las sucesiones.

Por eso, Bergson critica en la filosofía un pasaje subrepticio de un sentido negativo a un sentido positivo de la idea de posibilidad. Ciertamente, la realización de una cosa está condicionada por su no imposibilidad; para que algo ocurra hace falta que ese algo no sea imposible:

> «Cierran la barrera, saben entonces que nadie atravesará la vía: no se sigue de ello que puedan predecir que la atravesarán cuando ustedes abran[15].»

Pero de allí no se puede deducir luego que esta cosa fuera posible. El pasaje de la no imposibilidad a la posibilidad es el gesto de una ilusión metafísica que hace de la realidad la pura animación de lo que era posible antes, suponiendo que:

> «[...] lo posible habría estado allí desde siempre, fantasma que espera su hora; se habría vuelto realidad

[14] Henri Bergson, «Le possible et le réel», (pp. 99-116), en *La Pensée et le Mouvant*, op. cit., p. 99.

[15] Ibídem, p.112,

> entonces por la adición de algo, por no sé qué transfusión de sangre o de vida. No se ve que ocurre todo lo contrario, que lo posible implica la realidad correspondiente con algo que se le añade, puesto que lo posible es el efecto combinado de la realidad una vez aparecida y un dispositivo que la lanza hacia atrás[16].»

La realidad no se comprende entonces en un salto de naturaleza entre lo posible inanimado y lo real que adviene. Lo real se despliega, real del que se dirá luego que había sido posible, posiblemente previsible para quien lo hubiera percibido bajo su condición de puro posible. El movimiento de lo real ha cambiado por ello: es lo real lo que deviene luego posible, y no lo posible lo que deviene real y precede a lo real; entonces la pregunta por lo posible no explica nada. Lo real puede comprender así una imprevisible novedad, de aquello que no era posible sino solamente no imposible. Puede ser (devenir) otro, por diferenciación no necesariamente preconcebida como positivamente posible. La realidad no puede ser pensada, sospechada y luego verificada según el rasero de lo posible remontando las pistas de su previsibilidad. No porque lo real fuese imposible, ni porque sea siempre nuevo, sino por el hecho de que es proceso, continuo, de lo que sucede, que contiene, por su propia procesualidad, cierto grado de imprevisible, positivamente. Entonces la inquietud por lo imprevisible teje una atención ante la producción *diferenciante* de lo real que cambia sin cesar, en lugar de pasar, mediante un golpe instantáneo, de lo posible a lo real.

Un cambio continuo cuya sensación caracteriza la experiencia de la variabilidad de la relación gravitatoria, como diferenciación en curso antes que pasaje del no-movimiento al movimiento, del movimiento posible al movimiento real. Lo que puede ser otro, lo que es imprevisible, es el despliegue de las multiplicidades cualitativas en una relación gravitatoria que ha constituido el terreno de trabajo privilegiado de este encuentro entre danza y filosofía. Hay, entre la filosofía y la danza, diferencias de velocidad de aprehensión de la realidad y de temporalidades de escritura; las brechas [*écarts*] de desajustes de velocidad

[16] Ibídem, p.111-112.

son otros tantos reflejos difractados en el encuentro, variaciones de aceleraciones. Sin embargo, la inquietud com-partida en torno de lo imprevisible forja un trabajo en común: el de la atención.

Improvisar es situarse en la actitud atenta de cierta simpatía con los movimientos haciéndose, eludiendo un puro determinismo de reproducción de gestos, tanto como una creación de absoluta novedad, de pura originalidad. Es esencialmente un redespliegue del tiempo en una duración que permite captar esta actitud singular, en ecos con aquello que Hubert Godard llama el pre-movimiento. Sin hacer de él una preparación que determina de manera absoluta el movimiento por nacer, es cierto *carácter* propio al movimiento haciéndose, para retomar los términos de Bergson. Esta *negociación gravitatoria* forma parte del movimiento, no lo precede –en un instante aparte y absolutamente suspendido– sino que estría su propio despliegue. La temporalidad de los cuerpos en movimiento pensada en el cruce entre las prácticas danzadas y filosóficas, y más en particular en la lectura de textos de Bergson, se redistribuye radicalmente en una heterogeneidad que deforma el esquema clásico de causa/consecuencia. En el límite, este desplazamiento vuelve imposible cualquier esquema de preparación del movimiento, una enumeración de sus movimientos posibles. A lo sumo deshacer las imposibilidades del movimiento: un trabajo de actualización.

Actualización

Prestar atención a las diferenciaciones siempre en curso de actualización, tal es la actitud que se dibuja al leer a Bergson desde terrenos de danza, donde la creación conceptual de la duración es captada en su propia dificultad de no hacerse de ella una imagen espacial, sino permanecer en una imagen temporal: hacer entonces su experiencia sensible, en movimiento; una danza.

Deleuze es quizá el filósofo más citado en los programas de espectáculos de danza, una escritura filosófica abierta a los cuatro vientos, que invita a las conexiones con otros campos y prácticas. Sin embargo no

escapa al riesgo de convertirse en una suerte de argumento de autoridad que legitima como referencia filosófica el «pensamiento» artista, como el de los coreógrafos y bailarines[17], ni al peligro de volverse un objeto de una veneración casi religiosa, favorecida por cierta opacidad de su lenguaje. Intentar escapar a dichos escollos y ver lo que su filosofía cuenta concretamente a la danza, pasa ciertamente por una lectura atenta de los textos en los puntos aparecidos como problemáticos para la danza. No la mera lectura, ni la gran verdad deleuziana, sino una lectura atenta de ciertos textos en ecos con el problema de lo posible y de lo real, luego con el de la representación.

Así, Deleuze subraya y retoma este desplazamiento de la distinción entre posible y real hacia aquella entre virtual y actual, en particular en *Diferencia y repetición*, obra de una importancia mayor en la elaboración de su propia filosofía a partir de su lectura, entre otros, de Bergson. El cuarto capítulo, se construye en torno a la importancia de no distinguir más lo posible de lo real mediante un salto ontológico a fin de pensar la actualización de lo virtual como diferenciación, lo cual no podría ser una realización. En efecto, lo virtual es tan real como lo actual, no precediéndolo en nada como una causa, según el esquema de lo posible. El terreno que la posición bergsoniana no quiere ceder, su punto de anclaje, es esta imprevisible novedad dentro de una duración creadora, realidad de la memoria tanto como de la materia.

La inquietud de Deleuze, dinámica si las hay, y que exige por tanto reajustes permanentes, es la diferencia. Paola Marrati subraya ese lazo entre Bergson y Deleuze a propósito de *Diferencia y repetición*.

> «La existencia no proviene, por azar o necesidad, del reino de los posibles, sino del tiempo (y del espacio). [...] En lugar de remitir por una parte a una posibilidad conceptual que la precede y a la cual no añade nada y, por otra parte, a un espacio-tiempo neutro que la acoge permaneciéndole por así decir exterior, la existencia se

[17] «[...] una manera de darse un aval intelectual mientras que a menudo este aval se les niega en beneficio de sus cualidades estéticas, etc.» Michel Bernard, «Parler, Penser la danse», op. cit., p. 110.

> constituye gracias a un proceso creativo que introduce una diferencia e implica un tiempo y un espacio determinados y singulares[18].»

En efecto, Deleuze retoma el problema planteado por Bergson de una retroproyección de lo posible, como el de un desdoblamiento de la realidad. Señala que pensar en términos de posible y de real es oponer dos instancias: lo posible y lo real. Lo que es posible no es real, no aún real, le falta algo, le falta la existencia, «fantasma que espera su hora». Pensar lo real a partir de lo no real impone al pensamiento una negación oposicional primordial, según Deleuze inoperante:

> «Lo posible se opone a lo real; el proceso de lo posible es entonces una «realización». Lo virtual, por el contrario, no se opone a lo real; posee una plena realidad por sí mismo. [...] nos equivocaríamos en ver aquí solo una disputa de palabras: se trata de la existencia misma. Cada vez que planteamos el problema en términos de posible y de real, estamos forzados a concebir la existencia como un surgimiento bruto, acto puro, salto que se efectúa siempre a nuestra espalda, sometidos a la ley del todo o nada[19].»

Ex-plicar lo real a partir de lo posible remite a pensar la existencia a través de la nada, en términos de oposición, de negación. Ahora bien, para Deleuze, la diferencia no podría justamente dejarse comprender a través de la negación. Alejándose así de un acto de puro surgimiento de la existencia, el presente se inserta en una continuidad creadora. Las dos tendencias trabajan el pensamiento de Bergson, entre la duración heterogénea y el surgimiento de novedad, por el hecho de que la duración permite pensar lo nuevo en un despliegue heterogéneo: en el desafío de lo imprevisible.

[18] Paola Marrati, «Le Nouveau en train de se faire. Sur le bergsonisme de Deleuze», (pp. 261-271), en *Deleuze Revue Internationale de Philosophie*, nº 241, 3-2007, Bruselas, 2007, p. 266.

[19] Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, (1968), Amorrortu, Bs. As., 2002, p. 318.

Deleuze tira aquí igualmente del lado de la continuidad heterogénea de la actualización. Se trata casi de una distinción rítmica de los conceptos: no un ritmo escandido marcado regularmente por los puntos fijos de pasajes de irreales (posibles) a reales, sino un ritmo de diferenciación continua de la actualización, donde el intervalo es *swingueado*, ni homogéneo, ni lineal. Tomar la continuidad en su espesor, en sus diferenciaciones, antes que identificar la diferencia en una oposición negativa tal como la producen las categorías de posible y de real:

> «La diferencia ya solo puede ser lo negativo determinado por el concepto: sea la limitación de los posibles entre sí para realizarse, sea la oposición de lo posible con la realidad de lo real. Lo virtual, por el contrario, es el carácter de la Idea; es a partir de esa realidad que la existencia es producida, y se produce conforme a un tiempo y un espacio inmanentes a la Idea[20].»

En el sistema posible/real, pueden oponerse dos cosas que se pueden comparar: lo que existe y lo que no existe. Entre lo posible y lo real puede ponerse en juego la oposición porque hay algo de idéntico que se busca mantener en las olas sucesivas que pasan de lo imposible a lo posible y de lo posible a lo real. En definitiva, la identidad funda el funcionamiento de realización de lo posible. La imagen tradicional del pensamiento metafísico sobre la cual trabaja Deleuze en el tercer capítulo de *Diferencia y repetición* tiene por pivote lo idéntico, lo semejante, lo igual.

> «En la medida en que lo posible se propone la «realización», es concebido él mismo como la imagen de lo real; y lo real, como la semejanza de lo posible. Por eso se comprende tan mal qué es lo que la existencia añade al concepto, al duplicar lo semejante por lo semejante. Esa es la tara de lo posible, tara que lo denuncia como producto posterior, él mismo fabricado retroactivamente a imagen de lo que se le parece[21].»

[20] Ibídem, p. 318-319.

[21] Ibídem, p. 319.

El problema que aquí plantea el hecho de pensar en términos de real y de posible es el de un desdoblamiento de lo mismo, de una identidad conceptual que se aplicaría en lo real como realización instantánea que saltea el paso de la existencia. Haría falta que se distinga absolutamente lo posible de lo real, que exista al mismo tiempo algo idéntico a la existencia real, en otro orden, de otra naturaleza: lo mismo en su estado de posible. El concepto tomado en su identidad con aquello que será la realidad opera el desdoblamiento representativo y significante cuya crítica hacía Rosset en *Lo Real y su doble.*

Para Deleuze hay siempre diferencias que pasan a través de las mallas de la red, resacas de la dialéctica, de la oposición entre posible y real y del sistema causa/consecuencia: granos de arena, detalles que no son particulares de una generalidad en curso, sino singulares que se distinguen íntimamente del movimiento binario e identitario general. La elección de dirigir su atención sobre estas singularidades exige pasar de la distinción entre real y posible, a aquella entre actual y virtual. El desplazamiento no es simplemente espacial, es intensivo, las regiones atravesadas son distintas y escapan de las coordenadas. A la zaga de Bergson, Deleuze reemplaza la realización como proceso de surgimiento del sistema posible/real por la actualización como aquello que se da entre lo virtual y lo actual, siendo ambos reales. La diferencia no se da en una oposición entre no real y real, sino en una actualización de lo virtual.

> «Por el contrario, la actualización de lo virtual se hace siempre por diferencia, divergencia o diferenciación. La actualización rompe tanto con la semejanza como proceso, como con la identidad como principio. Nunca los términos actuales se parecen a la virtualidad que actualizan. [...] en este sentido la actualización, la diferenciación, es siempre una verdadera creación[22].»

El movimiento de la realidad tomado en este proceso de virtual hacia actual se produce por diferenciación, por «verdadera creación». Deleuze

[22] Idem.

ve dicha actualización como el proceso en el corazón del «esquema bergsoniano que une *La evolución creadora* con *Materia y memoria*[23]»: la actualización como «la creación de líneas divergentes», a partir «de una gigantesca memoria, multiplicidad formada por la coexistencia virtual de todas las secciones del 'cono'[24]».

Esta multiplicidad de virtualidades que es la memoria se actualiza diferenciándose, multiplicidad cualitativa. La teoría bergsoniana de la memoria como cono dinámico reúne la duración con la conciencia. Los recuerdos, antes que oponerse al presente en una binaridad inexistencia/existencia, divergen de él y convergen en él por actualización, es decir, ya allí, por aceleraciones y ralentizaciones. El presente, antes que luchar contra un pasado que determinaría de manera lineal sus posibilidades, trabaja en las pequeñas diferenciaciones en curso de actualización. Los recuerdos puros –virtuales– no tienen que saltar en la existencia del presente o fuera del presente, sino que se vuelven actuantes por un movimiento propio de actualización en la situación presente.

> «La diferencia y la repetición en lo virtual fundan el movimiento de la actualización, de la diferenciación como creación, sustituyendo así a la identidad y a la semejanza de lo posible, que solo inspiran un pseudo-movimiento, el falso movimiento de la realización como limitación abstracta[25].»

Aquí la diferencia, la heterogeneidad de la duración, sin relación con un Uno, son movimientos y producción. La experiencia de ello es entregada por la relación entre memoria y conciencia, que de hecho no son más que un movimiento: el de la actualización. El pensamiento tropieza contra esta dificultad de pensar esta actualización sin una distancia comparativa, y sin embargo en una producción de algo. Hay una brecha [*écart*] *y* una inmanencia de las virtualidades a su actualización, y esta tensión *es* lo real. Imaginar, es decir hacer imagen concretamente,

[23] Ibídem, p. 320.

[24] Idem.

[25] Idem.

mediante un movimiento de expansión y de contracción, sin pasar por ello por una representación espacial del tiempo, tal es el esfuerzo ante este concepto de actualización, que fuerza a pensar, que sitúa en una actitud atenta. Allí también, si se trabaja esta atención a la actualización como diferenciación creadora, uno puede entonces captar y ser captado por el movimiento real y la realidad del movimiento, fuera de la abstracción.

Si a través de la danza se esboza una actitud temporal, en una atención que capta el presente en su espesor y al borde de –no– tener lugar, la actualización tal como aparece en el paisaje conceptual de Bergson a Deleuze proporciona las herramientas de ese trabajo de agrimensor intensivo. La experiencia de la variabilidad (*diferenciación*) de la relación gravitatoria como sensación y composición en danza ofrece la ocasión de captar y ser captados por procesos de actualización. Aquello que en la danza no sigue un plan preconcebido por una anticipación a priori de un programa a aplicar, se vuelve atento a los más ínfimos grados de imprevisible. Este trabajo, tensión en la apertura [*écart*] es una *atención* que trabaja justo en la brecha [*écart*] sin mediación entre virtual y actual.

En un mismo momento de improvisación hay varias capas que se atraviesan: la de los gestos actualizados, y la de los gestos virtuales, no actualizados pero bien reales, perceptibles. La atención prestada a las multiplicidades que tejen el contexto permite captar en la composición de los cuerpos en movimientos la fuerza de realidad de las virtualidades. No todos los gestos de una pieza están efectuados. Hay en una danza, y singularmente cuando es improvisada –por el hecho de que juega con todo lo que no tiene lugar, colocándose siempre al borde de no hacer nada– una realidad de los movimientos virtuales. En ocasiones algunas elipses de movimientos, vacíos en el espacio, dinámicas que se prosiguen más allá de los cuerpos, vuelven sensibles movimientos que no tienen lugar, que no son actualizados. Es así que Isabelle Ginot, en su colaboración con Rosalind Crisp, escribía y proyectaba sobre pantallas, al mismo tiempo que la bailarina improvisaba, *las danzas que no tuvieron lugar*[26].

[26] Rosalind Crisp e Isabelle Ginot, *danse (I)*, Le Colombier, Bagnolet, junio 2007. Estreno en Condition Publique, Roubaix, mayo 2006.

En el mismo sentido, el improvisador se pone en presencia de todo lo que ya está pasando. Su trabajo no consiste en *encontrar* algo que hacer: siempre hay, en cierto sentido, algo que pasa. En última instancia, el trabajo de la improvisación es aceptar que pueda no ocurrir nada. Dirigir entonces la atención sobre todo lo que está en curso, no necesariamente concluido, sino en un proceso de actualización que hace resonar las virtualidades siempre en curso. Por otra parte, la dificultad en improvisación se sitúa muy a menudo en el hecho de que hay demasiadas cosas, demasiadas imágenes, demasiadas inspiraciones, demasiadas ideas, demasiadas proyecciones, y el trabajo es entonces el de la inhibición de ciertos movimientos, una composición por borrados, por actualización de ciertas orientaciones pero no de todas. Ahora bien la situación de presentación de una improvisación ante una mirada exige cierta legibilidad, que acentúa aquello que aparece desde la primera problematización de danzas de lo imprevisible: la aleación íntima entre sensación y presentación. Así como percibir consiste en no dejar pasar la luz –el movimiento– de ciertas facetas de los múltiples estremecimientos que componen la materia[27], la presentación de una improvisación solo actualiza algunos movimientos dentro de las múltiples vibraciones en curso entre las corporeidades en movimiento, el contexto, en medio de ellos. El trabajo de la improvisación en danza sería entonces más bien el de una atención que se anima a producir el vacío, que escucha la suspensión de las actualizaciones en curso, que no colma la brecha [*écart*] que trabaja en la percepción-acción inmediata. La brecha [*écart*] es el sentido que se da como conjugación antes que como metáfora[28]. La

[27] «Lo que hace falta para obtener esta conversión [en representación] no es iluminar el objeto, sino por el contrario oscurecerle ciertos costados, reducirle la mayor parte de sí mismo [...] Todo sucederá entonces para nosotros como si reflejáramos sobre las superficies la luz que emana de ellas, luz que propagándose siempre, nunca hubiera sido revelada.» Henri Bergson, *Materia y memoria*, op. cit., p. 54. Cf. a propósito de esto las páginas de Deleuze sobre el primer capítulo de *Materia y memoria* en *Estudios sobre Cine I. La imagen-movimiento*, Paidós, Barcelona, 1994, en el capítulo 4 y en particular sobre la luz p. 92-94.

[28] Sobre la pragmática del lenguaje donde el sentido opera por conjugación antes que por metáfora, cf. Gilles Deleuze, y Claire Parnet, *Diálogos*, op. cit., p. 135.

brecha que resuena sin concluir de manera completa. Arte de afirmar sin concluir completamente, *sin cerrar totalmente...*

Criterios inmanentes

No predefinir condiciones de posibilidad para realizar tales o cuales movimientos, sino situarse en medio de la tensión de actualización en curso, que tensa lo real de virtuales y de actuales, vuelve a plantear la cuestión de los criterios de cierta evaluación que solo puede existir durante el proceso. Se producen estilos, se forman y se conforman las miradas, y si la improvisación procura poner a trabajar los hábitos de movimiento y actualizarlos a través de la atención a la actitud gravitatoria, debería igualmente poner en marcha las grillas, las miradas y los valores, que dirige y que se dirigen sobre ella, en la reconquista de su proyecto siempre por actualizar.

En la brecha [*écart*] resuena el sentido y resuena la estimación, el *feedback* del movimiento, el gusto del gesto. En *medio*, estriando el movimiento en curso, la estimación del gesto haciéndose produce sus criterios *al mismo tiempo*, los cuales producen en el transcurso, a su vez, otros gestos.

Seguramente hay problemas para plantear tanto desde el punto de vista de la mirada o de una crítica, de los espectadores, o del bailarín. Algunos planes, un sentido y criterios propios a la pieza no están definidos entonces a priori. Pero al mismo tiempo cierto nivel de aceptación de lo que está sucediendo no impide la exigencia de hacer elecciones. En el caso de la improvisación, que el dispositivo esté o no anunciado; en el caso de otros espectáculos, que una buena parte de las imágenes producidas no busquen establecer una «comprensión» por referencias comunes. No pretender explicar aquí todo lo que justamente trabaja por fuera de una comprensión, sino subrayar el hecho de que el proceso de actualización desplaza también la producción de criterios: estos son inmanentes a la propia actualización. Lo cual no quiere decir que eso no tome tiempo y que no necesite un trabajo, un esfuerzo. El entrenamiento consiste entonces en afinar la atención y la disponibilidad hacia

los movimientos, sensitivos y activos, y en componer esas imágenes en sus procesos de actualización. En esta inmediatez captada aquí por el movimiento de actualización, la «evaluación» acompaña íntimamente a la producción[29].

La actualización en Deleuze produce criterios inmanentes. La inmanencia de los criterios plantea la cuestión de una posible crítica. Sin que eso resuelva aquí el problema fundamental para la filosofía, y específicamente la de Deleuze, de saber si la inmanencia impide toda postura crítica, en relación con el mundo y consigo misma, notemos que la producción de criterios inmanentes a los procesos de actualización plantea la cuestión de saber lo que se puede decir de una pieza improvisada. Si bien existen muchas condiciones de realización, una historia de los bailarines y de las bailarinas, del lugar, del estilo de un medio determinado, algo de la experiencia del espectáculo escapa a un plan preconcebido cualquiera al cual referir su crítica. ¿Cómo decir entonces algo de una pieza danzada, cómo hablar de ella con aquellas y aquellos que hacen danza, cómo captar algo de la experiencia conjunta del hacer y del ver, o algo de aquello que escapa de ella?

Sucede quizá, en un sentido, que semejante danza hace decir algo, obliga a sentir, a pensar y a decir. Esta «movilización empática» sería la primera toma de palabra posible: no un juicio a partir de criterios preestablecidos mediante referencias, sino una descripción de los efectos, de las resonancias, de las errancias y de los *des-intereses*. Tal postura atenta en la práctica de la danza exige sin duda la invención de una postura crítica atenta a la heterogeneidad en curso. La cuestión de la exterioridad y de la crítica no pretende encontrar aquí su solución completa, ni una conclusión definitiva, pero permite elevar ciertas

[29] El trabajo de Frédéric Rambaud es decisivo sobre la cuestión de los criterios en la obra de Deleuze. En su exposición sobre *Diferencia y repetición*, propuesta durante el seminario del departamento de filosofía de Paris 8 en marzo de 2008, consagrada a dicho libro, mostró de manera muy sutil cómo la evaluación era intrínseca al proceso de actualización. Cf. su tesis de doctorado en filosofía: «*Paradoxe, problème, désidentification. Recherche sur la philosophie française contemporaine.*», bajo la dirección de Hubert Vinvent, defendida en Paris 8 el 15 de diciembre de 2008.

apuestas límites de las problemáticas de inmediatez y de actualización. El trabajo sobre la crítica en danza que efectúa Isabelle Ginot avanza en dicho sentido, cuando define la postura crítica de invención más que de conclusión, como una actitud *delirante*, rigurosa y pertinente[30]. Situarse *entre* diversos espacios de la obra antes que dominarla, anclaje de una mirada «intuitiva».

Desde el punto de vista del bailarín, ¿qué puede significar el hecho de que los movimientos como actualización producen, y son producidos, por criterios inmanentes? Existe una manera de apreciar la pieza en su medida, un feedback sensorial en el movimiento, que no pasa por un desdoblamiento de una mirada exterior, ni por una reflexión a partir de una representación mental de los movimientos en curso, de los propios y de los movimientos de los otros. Toda la actitud inmediata que se definía por una lectura como acción perceptiva y composicional permite pensar aquí esta apertura [*écart*] que surca los procesos de actualización mediante una estimación. La vista reparte entonces su primacía de evaluación con otros sentidos, esencialmente la propiocepción. La estimación de los movimientos, de su correspondencia mutua, de su situación en la arquitectura, en el espacio, en el tiempo de la pieza, se despliega en la escucha perceptiva-activa.

Allí también, la distinción entre una mirada exterior y una zambullida ciega en un sí mismo íntimo, distinción que se dibuja a primera vista cuando se plantea el problema de los criterios o de la evaluación –problema del valor que puede ser cuantitativo o cualitativo– no debe ser comprendida como una oposición espacial, sino como una tensión temporal. La estimación se desplazaría a través de la experiencia sensible del movimiento hacia un «al mismo tiempo», atención *y* producción *y* evaluación, al mismo tiempo, de manera inmediata, que es vuelta posible por el movimiento global de actualización. Así, dentro de la

[30] Cf. el último trabajo sobre la crítica de Isabelle Ginot: tesis de habilitación para dirigir las investigaciones, «*La critique en danse contemporaine: théories et pratiques, pertinences et délires*», bajo la dirección de J-P Olive, Université Paris 8, setiembre 2006.

experiencia paradójica de la inmediatez que es la improvisación Hamilton explica:

> «Al trabajar sobre algo, produces algo, pero no es uno tras otro. Puedes probar y apreciar eso al mismo tiempo, sin que sea una meta. Y lo mental puede bambolearse de uno al otro, de aquello sobre lo que estás trabajando al producto[31].»

Él aproxima este parecer sobre la resonancia: no es una reflexión, es resonancia en el cuerpo pero también en el espacio y hasta en el público. Durante la efectuación del movimiento, no hay una mirada a distancia que juzga lo que acaba de pasar por comparación sino una oscilación atravesada entre hacer y apreciar, todo a lo largo del movimiento que se hace. Una vez más, una apertura [*écart*] que no opera distancia, ni imitación idéntica. Así prosigue explicando que el trabajo «técnico» se apoya justamente sobre la atención a la resonancia en dicha apertura, que jamás llegará en su *totalidad* al público:

> «La resonancia que pasa en mi cuerpo no es la misma que aquella que tú recibes, exactamente porque mi cuerpo resuena de otra manera. Eso es: la comunicación no funciona. No escuchas lo que digo. Porque las cosas vibran a diferentes niveles, hay una gama diversa de niveles, por tanto cada persona del público puede entrar en un nivel, uno intelectual, el otro rítmico. Es lo que ya pasaba en Shakespeare, en Hollywood, etc.... Cuando no pides a las personas que comprendan todo lo que haces, les permites entrar a un nivel que es completo, sin que deban comprender todo. Cada movimiento puede-ser la pieza entera. Pero para eso, tú debes, por tu parte, saber todo sobre esos niveles. Es preciso que uno acepte resonar con todos los niveles, que uno se anime a resonar con todos los niveles de nuestro arte, y eso es un trabajo.

[31] Notas de observación del curso de Julyen Hamilton, Paris, abril de 2008.

– Un bailarín: ¿Y cuando uno no lo consigue? A mí me gusta cuando no «conecto», cuando no hay armonía.

JH: Ese es un viejo conflicto: no se trata de ganar o perder, de lograr o no lograr, sino de abrir la resonancia, en el propio conflicto. Y la resonancia no llega solamente después, sino que a veces se sitúa incluso antes ya que no se tiene un tiempo real, lineal, sino un tiempo radial, donde el presente está en el medio. Es por eso que en un concierto, el público aplaude antes, la resonancia está antes del concierto. Por tanto sabes que eso va a estar bueno, eso estimula la inmediatez, te mete en medio de esa apreciación sin delay, no con un pequeño delay de «¡Ah, sí! Estaba mucho mejor que la última vez, o que la otra», sino un delay en el medio. Y eso es nuestro trabajo técnico: meternos en medio de la estimación[32].»

Allí también un presente en medio de la efectuación, de la composición y de la estimación, en medio del movimiento haciéndose, percibido de manera singular por una atención gravitatoria, a través de la propiocepción de los movimientos de mi cuerpo en el espacio. Nuevamente mediante el caminar se percibe «concretamente, ese esquema postural [...] en torno de la relación con el suelo a través de la funcionalidad del pie y de sus diferentes capturas de presión, de la mirada y del oído interno[33]». El feedback, producción de la brecha [*écart*] en la que se producen los criterios inmanentes, se traza conforme al movimiento, un sentir, una escucha visible.

«El bailarín, en Trisha Brown, no es tanto fiel al espacio que lo rodea como atento a una dinámica particular del movimiento, que necesita una escucha y un sentir de frase vivido en el trazo más íntimo de su origen: en el pre-movimiento mismo. Aquí, lo cinestésico pasa antes

[32] Idem.

[33] Hubert Godard, «des trous noirs», op. cit., p.70.

> de la mirada. Trisha Brown considera no solo que el bailarín debe dejarse tocar por su propio gesto, tocando de este modo al espectador, sino también que, a cambio, la presencia del espectador y del medio puede influenciar y modificar la representación.[34]»

Hubert Godard identifica esta brecha [*écart*], propiamente gravitatoria, donde pueden cruzarse la sensación del movimiento, la apreciación de su cualidad, la mirada del espectador como simpatía gravitatoria y la inhibición que deshace los hábitos o las imposibilidades de movimientos.

Si la apertura [*écart*] no es mediación en la actualización que produce criterios inmanentes, es porque el criterio inmanente es oscilación antes que toma de perspectiva, constituyendo el espesor de una brecha [*écart*] que no es una distancia mediadora. *Mil mesetas* pone en práctica de manera pregnante el concepto de actualización y solo puede leerse como oscilación: en efecto, la composición del libro opera por copresencia de las diferentes mesetas. Una tentativa de contemporaneidad en el sentido fuerte del término como una burla a la necesaria linealidad de las páginas y de las palabras escritas y a la imposibilidad de desbaratar sus requisitos. Ellos hacen jugar ciertos aspectos de una actualización hecha libro. Los torbellinos de cada meseta, que aturden la lectura, se repiten y adoptan diferentes direcciones intensivas, al tiempo que iluminan ciertos aspectos del pensamiento de los autores. En especial en lo que concierne a la cuestión de los criterios inmanentes, a priori contradictorios. Un criterio implica habitualmente cierta distancia, cierta exterioridad de aquello que proyecta o evalúa. Desde luego, eso a veces tiende a una obstrucción de un sistema que no pretende ser más que uno, y que, siéndolo, se muerde la cola, pero sucede que esta lectura de ese gesto de oscilación, de apertura [*écart*] inmanente, permite comprender aquello que a veces construye, una aporía. Conscientes de los peligros, dosificar al mismo tiempo las oscilaciones:

[34] Hubert Godard, "Le geste et sa perception", op. cit., p. 228.

> «experimenten.
> ¡Qué fácil es decirlo! Pero no hay orden lógico preformado de los devenires o multiplicidades, hay *criterios*, y lo importante es que estos criterios no vienen después, que se ejercen al mismo tiempo, en el momento, suficientes para guiarnos entre los peligros[35].»

En medio de los peligros, así quizá, el de la evanescencia para la danza, el problema se plantea en términos de dosificaciones que solo se pueden decidir haciendo. Entonces la pregunta del criterio no es «por qué» sino «cómo»; no es un juicio en términos de bien y de mal como exterioridad referencial sino un *cómo* cualitativo renovado a cada paso, situado en el proceso. ¿Cómo la atención inmediata e inmanente al proceso de creación produce –y es producida por– una percepción con una actualización en un mismo movimiento, al tiempo que traza criterios a los propios movimientos danzados?

Componer entre los cuerpos tanto como estimar los movimientos que se hacen y producir criterios inmanentes a un andar, todo ello no niega el pasado de los hábitos y se sitúa en esa atención al presente, presta a desatar ciertos nudos de encadenamiento de los movimientos en la brecha [*écart*] de su actualización.

Deshacer lo imposible

La imagen canónica de la improvisación como la página blanca abierta a todos los posibles, en una libertad de la ausencia de todo criterio, se desvanece por sí misma, a través de las experiencias concretas, de mirada, de movimiento, y de conceptos. Si se las piensa a partir de la actualización, las realidades y las apuestas de la improvisación se afinan: actitud atenta a los cambios, apertura [*écart*] en los hábitos, agenciamientos de multiplicidades dinámicas (impulsos de los momentos, de los lugares, de los contextos, de los bailarines, de las bailarinas, de los espectadores, etc.), a través de una composición como actuali-

[35] Gilles Deleuze y Félix Guattari, «Devenir-intenso, devenir-animal, Devenir-imperceptible», *Mil mesetas*, op. cit., p. 256.

zación. Ahora bien si lo que se actualiza no era posible previamente, las condiciones mínimas para la actualización de un proceso (como la cristalización de un individuo) son las de su no imposibilidad. Bergson lo ha explicado amplia y claramente: el error fundamental consiste en pasar de una definición de la posibilidad como no imposible, a aquella positiva de lo posible, y salir de ella permitiría escapar del antagonismo estéril entre necesidad absoluta o libertad total.

Pero entonces, una vez más, si la improvisación es actualización de procesos, ¿por qué nos formamos, por qué repetimos cuando improvisamos si no es para fijar y trabajar sobre los planos posibles de lo que será presentado? ¿En qué consiste entonces el trabajo?

Si lo posible se ha vaciado como el saco de las *pre-organizaciones* que determinan de manera absoluta los gestos y los actos presentes, el trabajo de la improvisación no puede consistir en preparar posibilidades de movimientos. ¿Es un límite para la danza decir que no todos los gestos son posibles? En particular la improvisación, que pretende trabajar desde una indeterminación, ¿no está siempre de cara a la imposibilidad de ella misma en tanto que no todo es posible? O más bien, ¿no es ella la apuesta vuelta visible de lo real que se actualiza sin haber pasado por la casilla «posible»? No se trata sin embargo de decir que la improvisación puede *todos* los gestos, todas las composiciones.

Tanto para los criterios puestos en práctica por la composición como para su estimación, o bien en lo que concierne al trabajo de preparación, enseñanza o repetición, parecería que el trabajo se sitúa justamente en deshacer imposibles, más que en definir posibles. Inhibir los hábitos de movimientos para abrir el campo de las conexiones cinestésicas, trabajar en la sinestesia entre los diferentes sentidos (trabajo con la mirada, el sonido, el olfato, etc.), atravesaría ampliamente la danza por el hecho de que ella no trabaja tanto en constituir un repertorio de vocabulario posible, sino en deshacer la inhibición de las imposibilidades de movimientos (imaginarios, físicos, etc.). Así, en tanto «solo existe una danza contemporánea, desde el momento en que la idea de un lenguaje gestual no transmitido surgió en el comienzo de este siglo[36]», la danza

[36] Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p. 36.

no trabajará en buscar todas las danzas posibles, sino en deshacer los imposibles. Lo que será actualizado será lo no imposible, y no posibles que habitarían un mundo irreal.

Así, el trabajo somático de otras prácticas que acompañan hoy en día casi toda formación en danza se interesa en la amplitud del movimiento, en las conexiones cinestésicas. Sea M. F. Alexander y su trabajo sobre la inhibición del movimiento, o Moshe Feldenkrais y su interés por los múltiples caminos cinestésicos para efectuar un movimiento, la atención no se dirige tanto sobre la definición de gestos posibles como sobre la reducción de aquello que impide otros. Reducir las zonas de imposibilidad para el movimiento y entonces, todo lo que no es imposible puede ser actualizado[37]. Solo lo imposible no es real, todo se juega luego en la actualización de no-imposibles antes que a través del lamento sobre posibles no realizados.

El trabajo de exploración de la danza en su realización no pasaría por un «repertorio» de todos los gestos posibles en un cuerpo, o de todos los cuerpos posibles en la danza, sino que se consagraría más bien a desactivar ciertas lógicas que los vuelven imposibles. La introducción de otros gestos y de otros imaginarios pasa entonces por un trabajo minucioso de lo no imposible, en resonancias con otros lugares que no se dejan reducir a la enumeración de los posibles.

Así, algunas luchas políticas se consagran a la deconstrucción de aquello que vuelve imposible ciertos modos de existencia antes que a la enumeración de todos los sujetos de derecho posibles que entrarían en la ley: una lucha por cierta casuística afirmativa. Sucede quizá que el listado legislante de las identidades admitidas a entrar en la ley no cesa de reiterar las infamias al fijar los opuestos posibles a aquellos que permanecen imposibles.

¿Qué atención puede ser prestada al mecanismo que constituye, de manera compleja, la activación de cada caso real? ¿Qué palanca puede ser accionada, desviada, espesada, en el curso del propio mecanismo de subjetivación política, antes que al nivel de una definición? Y entonces,

[37] Cf. a propósito de esto todo el trabajo de Hubert Godard sobre la inhibición de los ensamblajes transitorios presentado en su conversación con Patricia Kuypers, «Des trous noirs», *op. cit.*

¿qué amplitud para un real que ya no se consagra estrictamente a la semejanza con lo posible predefinido? *Potencia del desplazamiento de la pre-visión de los posibles hacia los grados de lo imprevisible.*

Pistas conclusivas

«Había tan poca tierra por encima de las raíces que no lograría probablemente realizar su proyecto y enterrar su libro; además, los perros lo desenterrarían. La suerte jamás corona este tipo de manifestaciones simbólicas, pensó. Quizá haríamos bien en prescindir de él. Ella tenía un pequeño discurso en la punta de la lengua que tenía la intención de pronunciar mientras enterraba su libro. (Era un ejemplar de la edición original, firmado por el autor y el artista.) «Entierro este libro a modo de ofrenda», pero, ¡Señor! ¡Qué estúpidas se volvían tales palabras desde el momento en que se disponía a articularlas en voz alta! [...]
Por eso dejó su libro sobre el suelo, las páginas al viento,
sin enterrarlo, y observó la inabarcable vista que era esa
tarde tan cambiante como el fondo del océano, a causa del sol
que la iluminaba y de las sombras que la oscurecían.»

Virginia Woolf
Orlando (novela), 1928.

Terminar un tiempo de trabajo, completar una trayectoria y «encontrar el final»... partiendo del comienzo. En el comienzo, se tenía allí la experiencia de la gravedad: atravesar y dejarse atravesar por la pesantez, entrar en esa relación con el mundo, relación de las fuerzas gravitatorias, con. No retener en su centro todo su peso, el de los otros, el peso del mundo sobre sus hombros; atravesada de un cambio continuo, trazando los reajustes en sus grados de imprevisible con los otros, y el mundo. Trazar, fabricar un poco más que lo sentido, componer en medio, imágenes que se atraviesan en múltiples direcciones. Difracción cutánea, hojaldrado sensible; *hay, una* piel; ir en *medio*; allí *se* va.

Encuentro descentrado y no mimético de una filosofía que no quiere hacer una representación teórica de la danza. El paisaje virado por la redistribución de los pesados y de los ligeros pone en tensión la representatividad de la metáfora de la «bailarina». A través de la experiencia de la gravedad, cierta inmediatez trabaja el tiempo de producción de la danza. El riesgo de evanescencia abre el presente por un medio *entre*

donde la danza traza su composición articulando, a medio camino entre la extensión de la sensación y la cristalización de una representación, dinámicas en movimiento, imágenes que fuerzan.

En torno a la representación

Para terminar, tirar un hilo transversal, el del problema de la representación, en torno de dos puntos: lo sensible y el movimiento. Para Deleuze la representación, por su mediación intrínseca en su centro (el pivote identitario), nunca realiza el movimiento y por eso mismo nunca moviliza lo que él llama la «profunda conciencia sensible». En efecto, el movimiento crea y es creado en una coexistencia, un enredo, una pluralidad, una superposición de puntos de vistas al mismo tiempo que de cosas vistas, de perspectivas, de momentos, de imágenes dinámicas, es decir que es, intrínsecamente, multiplicidad, y captado a través de esta profunda conciencia sensible. Así, el movimiento *deforma* necesariamente, moviendo, movilizando, y *forzando* al movimiento. Para la danza, el carácter dinámico de los cuerpos en movimiento da y toma forma, al reencontrar sin cesar su propia deformación. Corporeidades movientes (se) captan por su inmediatez, se agencian en medio, y por allí mismo fuerzan la representación.

Para la filosofía, el trabajo se sostendría entonces sobre aquello que fuerza y con ello deforma en el concepto, antes que sobre lo que se forma alrededor de una identidad. No se trata tanto de oponer la fuerza a la forma, en tanto dos estructuras de comprensión distintas, como de distinguir la formación de una fijeza de la fuerza, de aquello que siempre ya pone en movimiento, como modo operatorio o medio de construcción, formas que contienen su deformación. Atención dirigida hacia lo que fuerza a moverse, ¿lo que nos *con-mueve*?

Este movimiento como fuerza, que solo es fuerza por relación a otra fuerza, a otro –en el límite, no hay más que relaciones de fuerzas– se entiende de manera singular a partir de la danza si se piensa en los movimientos como variación de las relaciones de masas, de pesos. Lo que realmente acarrea la conciencia sensible y fuerza el movimiento, es este enredo de fuerzas, es el movimiento que se da en un intercambio

real de pesos, en relaciones de gravedad. Problemáticas de composición de movimientos que se fuerzan y se deforman a través de la gravedad.

¿Fuerza que pasa por una multiplicación de puntos de vista? ¿Diversidad ecuménica de las perspectivas para una mejor representación? Deleuze es muy claro al respecto: multiplicando las mediaciones, añadiendo puntos de vista, la representación multiplicada no hace entrar en movimiento. La multiplicación de las representaciones no es multiplicidad, la cual es la única atravesada por esta «diferencia que avanza *difiriendo*», que avanza al diferenciar(se), como movimiento y cambio, moviendo y movilizando todo a su paso. Más que una superposición de los centros de representación, es preciso que se opere un descentramiento para forzar al movimiento real.

El problema que plantea la representación es en efecto el del centro. La mediación representativa bloquea la *diferencia* haciendo pasar todo por un centro de convergencia –que puede ser el sujeto representante como el objeto representado–. El «re» de la representación, al redoblar la presentación, constituye dicho centro de convergencia, lo cual ordena y organiza las relaciones, y haciendo eso, subordina las diferencias. Esta organización de las relaciones mediante un centro, es, para Deleuze, el árbol genealógico tanto como el cuerpo organizado del organismo. La organización solo puede pasar por una representación centrada de uno mismo y del mundo que subsume la diferencia sensible a la reducción del centro. Ninguna multiplicación dará a luz una multiplicidad: hay que pasar del «pluricentrado» al descentramiento, en una invitación a un pensamiento que desvía, que quiere arrancar la representación de su centro. Deleuze constata que el centro de convergencia existe, es la ocasión de comparación de elementos en una relación simple de semejanza: esto es diferente de aquello. Pero este juicio comparativo no fuerza ningún movimiento, constata una diferencia pero no parte con ella al describirla, no recorre su derivada. Por más que se multipliquen los puntos de vista, se permanecerá centrado sobre un sujeto o un objeto, o bien ambos que van juntos –forma de hablar puesto que no van, permanecen–. Pasamos entonces de una multiplicación de centro a una multiplicidad descentrada-descentrante. El gesto de *Diferencia*

y repetición no es otro: mostrar que descentrar es fundamentalmente salir de la representación, deformando y forzando, trazando pistas de descentramiento. *¿Líneas de fuga*?

Un movimiento descentrado

En el terreno del arte, la cuestión de la representación y de su crítica es ampliamente planteada. La articulación entre movimiento y descentramiento permite captar allí un sentido singular.

> «El movimiento implica por su cuenta una pluralidad de centros, una superposición de perspectivas, una maraña de puntos de vista, una coexistencia de momentos que deforman de manera esencial la representación: ya un cuadro o una escultura son tan «deformadores» que nos fuerzan a realizar el movimiento, es decir a combinar una mirada rasante y una mirada que se sumerge, o a ascender y descender en el espacio a medida que se avanza. [...] Es preciso que cada punto de vista sea él mismo la cosa, o que la cosa pertenezca al punto de vista. Es preciso entonces que la cosa no sea en nada idéntica, sino que esté diseminada en una diferencia en la que se desvanece la identidad del objeto visto tanto como del sujeto que ve. [...] Cada cosa, cada ser debe ver su propia identidad engullida en la diferencia, no siendo cada uno más que una diferencia entre diferencias. Hace falta mostrar la diferencia que avanza *difiriendo*. Se sabe que la obra de arte moderna tiende a realizar estas condiciones: se convierte en ese sentido en un verdadero *teatro*, hecho de metamorfosis y de permutaciones. Teatro sin nada fijo, o laberinto sin hilo (Ariadna se ha ahorcado). La obra de arte abandona el dominio de la representación para devenir 'experiencia'[1]».

[1] Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, op. cit., p. 100-101.

De manera extraña, Deleuze imagina un teatro –respecto al cual se habla con frecuencia de «representación teatral»– para salir del paradigma de la representación. Nada de hilo, nada de fijo, pero sin embargo pasa algo, algo del orden de la diferenciación. Son las *metamorfosis* las que agitan este teatro, metáforas tomadas como transformaciones de las formas, que mutan y se desplazan ellas mismas desplazando una indistinción entre la forma y el sentido: una «experiencia». En 1968, Deleuze evoca el teatro como ese arte de la diferencia que avanza difiriendo. Más adelante, el teatro cambia de estatus en su filosofía, y, consagrado a los personajes, a su identidad, a su psicología y a su «sucio secretito», será la escena del inconsciente representativo del psicoanálisis, de modo que Deleuze ejercitará con más gusto su filosofía con las artes cinematográfica y literaria (con la notable excepción de Beckett y del actor Carmelo Bene).

¿No podría aquí la danza proporcionar el terreno de pasaje entre el teatro y el cine, y el medio de las operaciones de metamorfosis y de permutaciones concretas? La metamorfosis es entonces aquello que fuerza a realizar el movimiento sensible del campo «sub-representativo». Transformaciones permanentes a través de las sensaciones y composiciones de una relación gravitatoria que avanza diferenciándose. Esa corriente de aire a partir de la práctica cruzada entre la lectura de *Diferencia y repetición* y la danza permite tejer lazos singulares entre este descentramiento de la representación, esa profundidad de la inmediatez, y aquello que fuerza a hacer el movimiento. Hacer con la danza la experiencia no solo del movimiento, o de la presencia, sino también del desplazamiento forzado y forzante.

Ya se podía leer la historia de la generación de los bailarines de los años '60 en New York a través de las diferentes declaraciones de intención de salir de los sitios de la representación (descentramiento de las escenas en la calle), el cuestionamiento de sus resortes narrativos (descentramiento del tiempo lineal de composición), la repartición de los lugares de composición fuera de las partes representativas habituales como el rostro y las manos, etc. (descentramiento de la significación del

cuerpo). En un contexto en el que el «problema de la representación» agitaba apuestas a la vez políticas (lucha de minorías), artísticas, y filosóficas (crítica del concepto de representación como representación del concepto), la danza se ve atravesada por los problemas de distribución de los pesos, de las reparticiones entre los movimientos del contexto[2] y de sí misma. Nuevamente, más que una verdad histórica de una etapa cumplida, aparecen actos que sin cesar verifican y recorren los límites de la representación.

Una línea que traza este trabajo es aquella, múltiple, de un descentramiento. ¿Cómo la experiencia de la gravedad puede constituir la pista de estudio de este límite de la representación en la danza? ¿Cómo hablar de descentramiento, precisamente cuando el movimiento estaría ligado al centro de gravedad?

El descentramiento es ante todo temporal. Ya en Bergson, si la representación es desplazada, descentrada, no es tanto en un rechazo puritano en nombre de la presencia como por un desplazamiento esencialmente temporal. El gesto fuerte de Bergson consiste en pensar un tiempo sin centro, en tanto que desplaza la binaridad cuerpo/espíritu en las relaciones descentradas de actualización entre materia y memoria. Este cuerpo sin centro tensa –y es tensado por– el presente sensorio-motor, en una actitud de atención a la vida[3], que es equili-

[2] Cf. el estudio sobre el arte contemporáneo, que sobrepasa ampliamente el marco de la danza, de un arte en los límites de la representación: *un arte* contextual. Paul Ardenne, *Un art contextuel* (2002), éd. Flammarion, Paris, 2004.

[3] «Échese además un vistazo sobre la estructura fina del sistema nervioso, tal como descubrimientos recientes lo han revelado. En todas partes se creerá percibir conductores, en ninguna parte centros. Hilos colocados de principio a fin y cuyas extremidades se aproximan sin dudas cuando la corriente pasa, esto es todo lo que se ve. Y he aquí quizás todo lo que hay, si es verdad que el cuerpo no es más que un lugar de encuentro entre las excitaciones recibidas y los movimientos ejecutados, así como lo hemos supuesto en todo el curso de nuestro trabajo. Pero esos hilos que recogen conmociones o excitaciones del medio exterior y que las devuelven bajo forma de reacciones apropiadas, esos hilos tan sabiamente tendidos de la periferia a la periferia, aseguran justamente a través de la solidez de sus conexiones y la precisión de sus entrecruzamientos el equilibrio sensorio-motor del cuerpo, es decir su adaptación a la situación presente. Relajen esta tensión o

brio, paradójicamente no centrado, en todas las multiplicidades de direcciones de las tendencias al movimiento.

Asimismo, en la danza, la experiencia sensible de la gravedad es la de una expansión y de un despliegue de una continuidad *diferenciante*. Si el atravesamiento de desequilibrios es una fuente del movimiento, su estudio sutil no moviliza tanto un centro de gravedad como una puesta en serie gravitatoria. Hubert Godard prefiere en este sentido hablar de «línea gravitatoria» que de centro de gravedad. Pensar los cuerpos en movimiento, en su dinámica, exige según él pensarlos sin centros que definirían una estructura estable, idéntica a sí misma:

> «Ligar el nacimiento o la cualidad del movimiento a una víscera, a una zona del cuerpo, remite a privilegiar lo estructural a expensas de lo funcional. No hay punto central, por la razón de que no hay propiamente hablando centro. Tú siempre podrás disecar un cuerpo, no encontrarás el centro de gravedad *(risas)* [...] Por otra parte, prefiero referirme a la idea de línea gravitatoria. Desde que uno se pone en movimiento, el centro de gravedad se organiza en cadena abierta a partir de los apoyos o pérdidas de apoyos[4].»

Al caminar, al rolar sobre el suelo, el centro de gravedad se expande en líneas, en el despliegue del cambio continuo que es la relación gravitatoria, extensión entre extenso e inextenso. El movimiento se efectúa en una resolución jamás acabada de los múltiples desequilibrios de cada parte del cuerpo y a través de la actualización de tendencias direccionales. Los reajustes incesantes dan a cada movimiento y a cada momento su cualidad y su intensidad. La renegociación gravitatoria entre los hábitos y la situación presente se hace menos en un instante de suspensión desde un centro, que atravesando en todo momento el

---

rompan este equilibrio: todo pasará como si la atención se despegara de la vida.» Henri Bergson, *Materia y memoria*, op. cit., p. 194-195.

[4] Hubert Godard, «Le corps du danseur: épreuve du réel», conversación con Laurence Louppe, en *Art Press*, Hors série nº 13, 1992, p. 142.

movimiento que se está haciendo. Los apoyos, las dinámicas de los contactos con el suelo, y por tanto la piel como medio sensible, se constituyen a través de la experiencia de esta sensación-composición danzada. La piel es el menos centrado de los órganos, ella recubre, oculta y vuelve visible, pliega y despliega, enrolla y desenrolla, se tensa y adquiere su volumen entre expansión y contracción. El movimiento es entonces expansión múltiple, dispersión en recovecos. La atención a los detalles es descentrada y multidireccional. La piel es también descentrada en su espesor, medio entre un exterior y un interior los cuales ya no son instancias yuxtapuestas sino vectores direccionales que tensan el movimiento, en el medio, y esbozan tendencias virtuales.

La experiencia del movimiento a través de la gravedad es la de una línea gravitatoria, nunca acabada, inconmensurable. ¿Una espiral? En las caídas y ascensos, hasta el interior mismo de la morfología de los huesos, son espirales, jamás líneas rectas, las que se constituyen en el seno de la realidad gravitatoria, como estructuras en la pesantez. Oscilando entre expansión y contracción en «cualesquiera» direcciones, el despliegue de los apoyos modifica los gradientes intensivos. Se ha dibujado una tensión sin suspensión, tomada en un movimiento de expansión y de contracción en el espesor de lo sensible de un «en medio»; en medio de los cuerpos en movimientos, en medio del contexto. Crecer en medio de las cosas, volver a brotar, ponerse en movimiento: allí donde ir en medio, desde el medio, no es ponerse en el centro, sino más bien, de modo íntimo, descentrarse.

Pidan a un bailarín manifestar un centro del movimiento, será con frecuencia una tensión entre dos lugares, una diferencia de gradiente entre dos sensaciones. Pídanle la representación que tenía de su movimiento en el momento de hacerlo, y eso podrá ser una imagen inspiradora que no es la fuente única del movimiento sino aquello que lo pone en tensión, o bien una maraña de sensaciones cinestésicas, de imágenes visuales, de recuerdos actualizados en el presente, o aun la imaginación de apoyos en el suelo, y todavía muchas otras cosas más. ¿Cómo comprender el movimiento danzado como cierta experimentación sensible descentrada?

Se opera otro descentramiento cuando la composición de los movimientos se efectúa *entre* los bailarines-bailarinas, en diferentes dispositivos: en el momento en que se desplaza la *pre-visión*. El centro de la obra es desplazado y desgarrado, esparcido entre los bailarines, pero realmente entre ellos, es decir en medio y no en cada uno de ellos.

¿Qué es de la situación del público que asiste a una «representación» de danza? ¿No es en un sentido, a veces, forzado al movimiento, al desplazamiento íntimo en una simpatía *con-movedora*, efecto múltiple de una –para retomar los términos de Deleuze– «inmediatez sub-representativa»? Pasan mil cosas mirando la danza, pero entre ellas, hay un movimiento que fuerza el movimiento de los espectadores. La relación de *empatía*[5] descrita por Alain Berthoz ofrece un indicio de esta puesta en movimiento del espectador que mira la danza. Mirar a alguien moverse fuerza una tendencia a moverse, a reorganizar su propio arreglo gravitatorio, a entrar en cierta temporalidad, una duración. Hubert Godard habla en este sentido de «empatía cinestésica o (el) contagio gravitatorio[6].» Descentrado en su propio peso, el espectador de danza es, posiblemente, *con-movido*. Los movimientos danzados tienden a hacer mover, a forzar al movimiento, haciendo brotar dicha actitud de esfuerzo. Esa articulación por capilaridad de los movimientos en nuestros arreglos gravitatorios no define una totalidad cerrada y siempre idéntica, sino que entrega pistas de aprehensión de esta capa sensible, heterogénea, descentrada, inmediata, que actúa en la danza.

[5] Alain Berthoz y Gérard Jorland (dir.), *L'Empathie*, éd. Odile Jacob, Paris, 2004.

[6] «El movimiento del otro pone en juego la propia experiencia del movimiento del observador: la información visual genera, en el espectador, una experiencia cinestésica (sensación interna de los movimientos de su propio cuerpo) inmediata [...] Trans-portado por la danza, habiendo perdido la certidumbre de su propio peso, el espectador se vuelve en parte el peso del otro. Hemos visto hasta qué punto esta gestión del peso modifica la expresión, vemos ahora hasta qué punto modifica también para el espectador sus impresiones» Hubert Godard, «Le Geste et sa Perception», op. cit., p. 227.

Deleuze articula en dicha dirección de descentramiento el movimiento y la crítica de la representación entre filosofía y arte, a partir de la lectura de otros autores, aquí, Kierkegaard y Nietzsche:

> «Quieren poner la metafísica en movimiento, en actividad. Quieren hacerla pasar al acto, y a los actos inmediatos. No les basta entonces con proponer una nueva representación del movimiento; la representación es ya mediación. Se trata por el contrario de producir en la obra un movimiento capaz de conmover el espíritu fuera de toda representación; se trata de hacer del movimiento mismo una obra, sin interposición; de sustituir representaciones mediatas por signos directos; de inventar vibraciones, rotaciones, giros, gravitaciones, danzas y saltos que alcancen directamente el espíritu[7].»

El proyecto es aquí de manera explícita danzado e incluso gravitatorio, espirales, aceleraciones-desaceleraciones para un teatro y una filosofía en movimientos y en actos, donde la relación de la inmediatez fuera de representación implica una relación particular de *con-moción*. Potencia de una puesta en movimiento escandalosamente «directa», pero que toma antes que la forma de una transparencia del mensaje, la del torbellino, de la espiral que arrastra en, *con* un movimiento, desplazamiento-desplazante (*meta-fora* concreta), capilaridad de las resonancias, de las vibraciones.

De esta travesía en los límites de la representación se vuelve con la fuerte sensación de un movimiento descentrado que obliga a desplazarse, de la misma manera que uno puede atravesar la práctica de la filosofía como aquello que no cesa de exigir desplazamientos en la experiencia de la realidad. Problemáticas cruzadas con una danza que efectuaba por su parte un desplazamiento anclado en el suelo, en el medio que transforma y es transformado, y donde su potencia metafórica es empujada hasta aquellos límites que rozan la metamorfosis,

[7] Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, op. cit., p. 31-32.

deformante y cambiante. Tomada a través del atravesamiento de la experiencia de la diferenciación gravitatoria, la danza (se) efectúa por un descentramiento en el sentido de la longitud, en las temporalidades que allí se tejen. De manera más amplia, la práctica del pensamiento fuerza desplazamientos, danzados, filosóficos, y forzosamente políticos.

Inquietudes cruzadas

Cuando todo se imbrica de maravilla, Bergson, Deleuze, lo inmediato, la crítica de la representación, es que quizá hemos caído en las comodidades de una identificación rápida, de un esquema de un maniqueísmo empobrecedor. Ciertamente, hay correspondencias, y todo un camino que se traza desde Bergson y la inmediatez, precisamente delineada como actitud atenta, pasando por la improvisación en danza y la actitud gravitatoria en la postura en el momento de danzar, hasta la actualización en Deleuze, terminando por la crítica de la representación como último punto de encuentro. Pero una máquina no produce más que rechinando; ninguna correspondencia perfecta, en una absoluta adecuación, para una aplicación cualquiera de la filosofía bergsoniana a la filosofía deleuziana, así como de estas a la danza improvisada.

Hay un primer riesgo de girar en falso en la correspondencia entre Bergson y Deleuze. Estrechando las cuestiones en torno de la representación se vuelven evidentes los riesgos y los límites que tejen las apuestas de una filosofía contemporánea, en especial en sus imbricaciones artístico-políticas. Esto es aun más claro si se escuchan los crujidos propios al juego que se establece en la bisagra entre Rancière y Deleuze. No puede tratarse entonces de concluir a grandes rasgos una salida homogénea, entusiasta y definitiva de la representación, ya que los lugares de operaciones de representación son múltiples, aun al interior de las obras. No se puede operar una homogeneización furiosa de las prácticas artísticas por la salida de la representación, de la misma manera que Deleuze no cesa de complejizar las líneas de fuga de la representación, como oscilaciones jamás alcanzadas totalmente. Además, sería dar a la representación el rol de categoría definitiva, lo que Rancière encuentra particularmente inadecuado en el pensamiento del arte que él piensa como com-partir [*partage*] de lo sensible.

Existe un riesgo identificado muy pronto: el de hacer jugar la presencia sensible contra la representación, leyendo los textos de Deleuze como una teoría a *aplicar* en la práctica. A pesar de la crítica explícita de esta idea de aplicación por parte de Deleuze, ello no garantiza de manera completa no caer en lo que sería una aplicación estética del pensamiento deleuziano. Rancière dirige una crítica esclarecedora de dicho riesgo, y en particular sobre el problema de la representación. Para él, Deleuze establece una crítica de la representación en nombre de ideas clásicas contra la doxa, la opinión, y la figuración.

> «¿Qué son 'los datos figurativos' o la doxa? Es el recorte sensorio-motor y significante del mundo perceptivo tal como lo organiza el animal humano cuando se hace el centro del mundo: cuando transforma su posición de imagen entre las imágenes en *cogito*, en centro a partir del cual recorta las imágenes del mundo. Los 'datos figurativos', es también el recorte de lo visible; de lo significante, de lo creíble tal como lo organizan los imperios, en tanto actualizaciones colectivas de ese imperialismo del sujeto. El trabajo del arte es deshacer ese mundo de la figuración o de la doxa, despoblar ese mundo, limpiar lo que está de antemano sobre toda tela, sobre toda pantalla, romper la cabeza de dichas imágenes para meter allí un Sahara[8].»

Lo que Rancière reprocha finalmente a Deleuze es cierto elitismo de lo sensible, el problema de la «pureza». Una vez más, volviendo a Bergson por sí mismo, se puede ver cómo el riesgo de la pureza de la inmediatez de la duración pura es un problema que ya existe justamente en él. Al mismo tiempo, hay que señalar de inmediato que aquello que es puro, la «duración pura» en particular, es lo que es heterogéneo. Existe una búsqueda de simplicidad metodológica, en el hecho

[8] Jacques Rancière, «Existe-il une esthétique deleuzienne?», en *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*, Eric Alliez (dir.) Coll. Les empêcheurs de penser en rond, éd. Synthélabo, Paris, 1998, p. 530.

de plantear un problema que no sea un mixto. Pero para el resto, lo puro no es la abstracción pura de las condiciones de lo concreto, e incluso del sentido común... Para Bergson una línea de repartición pasa entre útil y concreto, y no entre útil como equivalente a concreto y a doxa, ellos mismos equivalentes, y abstracto como equivalente a inútil, separado, superior, metafísico, ellos mismos también equivalentes. En este sentido, el sentido común comparte a menudo el mismo terreno que la metafísica de la intuición. Si, en lugar de leer a Bergson a través de Deleuze, se lee a Deleuze a través de Bergson, guardándose de toda identificación o filiación demasiado directa y estando atento a las desviaciones entre ellos, se puede seguir la pista de ese descentramiento de la figuración «tal como la organiza el animal humano» a través de las multiplicidades heterogéneas que Bergson enseña a captar. Su pureza es pureza dinámica y heterogénea, tentativa de un pensamiento en movimiento que se deshace de sus fijezas, antes que una pureza moral de elevación. Ese dinamismo en Bergson es propio de una filosofía que prefiere sumergirse en el mundo antes que operar una abstracción purificante. Según Ranciére, Deleuze ha hecho una asepsia de un plano despoblado.

Captar los juegos en las articulaciones entre estos pensamientos, es intentar afinar las apuestas en las distancias, intersticiales y a la vez radicales, entre pensamientos que hoy fuerzan a pensar. No para hacerlos parecer, en una amplia vista panorámica, sino para plantear los problemas y las inquietudes que atraviesan el campo contemporáneo a través de estos dos filósofos. La tendencia a la asepsia que apunta Ranciére sostiene una inquietud beneficiosa para la lectura de Deleuze.

Así, cierra el parágrafo sobre el pensamiento de Deleuze sobre el cine con esta sentencia:

> «Todo pasa como si lo propio del arte fuera alegorizar la travesía hacia la verdad de lo sensible, hacia lo espiritual puro: el paisaje que ve, el paisaje de antes del hombre, aquello que precisamente el hombre no puede describir[9].»

[9] Ibíd., p. 532.

¿Lo sensible se convertiría en lo verdadero y lo puro en la travesía del arte por el hecho de que hay un antes del hombre? El caso es que el pasaje por la potente crítica de Ranciére sobre los problemas de la representación suscita útiles inquietudes para la lectura de Deleuze, y un trabajo filosófico:

> «La tradición fenomenológica y la filosofía deleuziana dan de buen grado al arte la tarea de suscitar la presencia bajo la representación. Pero la presencia no es la desnudez de la cosa pictórica opuesta a las significaciones de la representación. Presencia y representación son dos regímenes de trenzado entre las palabras y las formas. Es también por la mediación de las palabras que se configura el régimen de visibilidad de las «inmediateces» de la presencia[10].»

Esta inquietud se dirige directamente hacia la danza: la presencia no es la desnudez, ni la pureza, ni la autenticidad. Particularmente porque el problema de un retorno a lo sensible como voluntad romántica de pureza se encuentra en el campo de la danza, y especialmente en los estudios referidos a los movimientos de los años '60-70. Es así que Ramsay Burt[11] critica la interpretación más corriente que ve en ellos una salida definitiva del combate entre expresionismo y tecnicidad, para ir hacia una danza pura, que se toma a sí misma por objeto, y que es, hay que subrayarlo con él, singularmente estadounidense. Semejante interpretación construye esta danza «posmoderna» contra la vieja Europa que mantiene una relación ajada con la expresión o la técnica. En cuanto a sí mismo, propone una lectura en eco con las obras de Pina Baush y de Trisha Brown. De este modo desacredita la visión de una historia de la danza que va hacia una mayor pureza, a través de su automatización, en el contexto de la lucha más general por su legitimación en tanto arte. La noción de pureza es entonces

[10] Jacques Rancière, *Le destin des images*, éd. la Fabrique, Paris, 2003, p. 91..

[11] Cf. Ramsay Burt, *Judson Dance Theatre. Performatives traces*, op. cit., 2006.

removida de manera singular en su articulación con la experiencia sensible. ¿Hacia una pureza de lo sensible?

En la literatura agenciada por Deleuze, Ranciére insiste sobre la referencia a «la democracia de las almas desnudas[12]» de Walt Whitman, como elogio de la pureza, con la idea de la desnudez como aquello que es más inmediatamente sensible. La desnudez como transparencia a la verdad de lo sensible es un tema familiar de la escena particular de la danza. Y la misma prevención que Ranciére mantiene de cara a la filosofía de Deleuze podría dirigirse a la escena coreográfica de los últimos decenios. Los cuerpos desnudos en escena se han convertido en un clásico de la provocación de los códigos que se supone establecidos, hasta correr el riesgo de ya no suscitar desplazamiento alguno, inquietud alguna, cuestionamiento alguno. No es evidente que el desnudo sea el agente provocador de desvelamiento de la verdad para la danza. Aun si se piensa en lo que hoy en día parece ser *el* momento provocador de la danza, los años '60-70 con los colectivos del Judson Theater y del Grand Union, la desnudez no constituye un aspecto particularmente importante de las piezas presentadas y los desplazamientos que allí ocurrieron no exigen una desnudez. Cuando hay desnudez es en el marco de la inclusión de movimientos cotidianos, vestirse, desvestirse, o en el marco bien específico de una reivindicación militante: en el momento de la condena de artistas que habían quemado la bandera de los Estados Unidos, en 1970, Yvonne Rainer, Lincoln Scott, Steve Paxton, David Gordon, Nancy Green, y Barbara Dilley danzan *Trio A*, una pieza de Rainer, desnudos, envueltos en banderas[13]. Entonces la

[12] Jacques Ranciére, *La chair des mots*, éd. Galilée, Paris, 1998, p. 198.

[13] «En 1970 hicimos un espectáculo, con otros miembros del Grand Union –Lincoln Scott, Steve Paxton, David Gordon, Nancy Green, y Barbara Dilley– en la Judson Church en la que estábamos desnudos, con banderas norteamericanas de cinco pies atadas alrededor del cuerpo durante la apertura del People's Flag Show organizado por Jon Hendricks, Faith Ringgold, y Jean Toche para denunciar el arresto de varias personas acusadas de haber «profanado» la bandera norteamericana, incluyendo al galerista Stephen Radich que había expuesto la pieza «flag-defiling» del escultor Mark Morrel en 1967, y cuyo caso había llegado hasta la Corte Suprema, donde había sido rechazado por un vicio formal.» Yvonne Rainer, *Works*, traducción propia.

desnudez solo es utilizada como inserción de un contexto cotidiano o político y no para reivindicar una auténtica transparencia cualquiera a sí, aun menos una verdad sensible pura del mundo. La experiencia de la danza, particularmente aquí en sus prácticas improvisadas, desune las correspondencias aparentemente evidentes entre movimiento puro/autenticidad/desnudo y transparencia a sí. En primer lugar, el cuerpo desnudo es ciertamente el peor situado para deshacer las formas y las significaciones de la representación del cuerpo –si tal fuera el proyecto– en los juegos invertidos de fondo y superficie; pero sobre todo los desplazamientos de la composición no se efectúan tanto en el sentido de una pureza de la transparencia, como de una multiplicidad de los niveles de lo sensible en acto.

La experiencia variable de la gravedad y la repartición de los pesos, al caminar, al rolar, tienden más bien a una hibridación que a una pureza del gesto, o incluso del movimiento. Es siempre un cierto trenzado, quizá no tanto de las palabras que mediatizan esta configuración como de la percepción-movimiento. En la relación gravitatoria que es lo desplazante y lo desplazado, se da el tejido heterogéneo, de las materias, de los cuerpos, de las duraciones y de los espacios, comunes y abiertos, en ciertos sentidos, y en el presente... Ahora bien el propio Deleuze expresa esta desconfianza hacia la idea de presencia[14]. Desde luego el desplazamiento de la composición hacia cierta inmediatez siempre corre el riesgo de tender a una depuración, pero el aplanamiento arriesgado muchas veces se encuentra relevado por el *entre*, el medio, la brecha [*écart*], que aparece como el punto de obstáculo de dicho trayecto. Tal sería una vez más la inquietud que subsiste, reavivada y afinada por esta corta lectura de las críticas de Rancière a Deleuze.

Otra inquietud resuena en eco menor en la lectura que Rancière (entre otros) hace de Deleuze: de acuerdo, ¿pero qué se hace con todo eso? A la potencia descriptiva, a la fuerza afirmativa y al entusiasmo que innegablemente provoca la filosofía de Deleuze, se plantea (es decir se yuxtapone a la lectura) una pregunta incesante: «de acuerdo, ¿pero qué se hace con eso?»

[14] Cf. capítulo «Presentar».

> «El problema es que con esta sustancia pática no se escribe un libro. Y el libro debe hacerse por construcción de una fábula analógica, de una fábula construida para hacer sentir el mismo afecto que el de ese puro sensible que quizá piensa pero que, seguramente, no escribe[15].»

Para Rancière, Deleuze adopta el primer camino del pasaje a la estética como sensible heterogéneo pero rechazando ver «el objeto paradójico» entre arte y vida que es la obra de arte moderna, y se encierra en una pureza que en el límite puede *ser* pero que nada puede *hacer*. Se siente la irritación de Rancière como ante la obstinación inconsecuente de un niño, que no quiere ver, que por ejemplo pretende mantener a cualquier precio «la pureza de un modelo anti-orgánico» en Proust, obstinándose en tres oportunidades en salvar la «coherencia» y la pureza, sin entrever las consecuencias paralizantes que Rancière ve allí[16].

¿Cómo pensar esta obsesión de la coherencia lisa que Rancière percibe en el proyecto de Deleuze, que por ejemplo efectúan esos momentos en los que Deleuze, y Guattari, se consagran a renunciar a la coherencia de una totalidad, a la clausura de un sistema, o a la definición de un programa[17]? El caso es que esta irritación mantiene vivos los problemas de la pureza de lo sensible y de la coherencia de una clausura de un pensamiento sobre sí mismo, de una máquina lo suficientemente bien aceitada y que no agarra nada de lo real, como inquietudes fundamentales para las lecturas y el trabajo del concepto de inmediato. Tanto más cuanto que la cuestión de la distinción entre lo que *hace* y lo que *es* constituye, como ya fue dicho, un pivote de la filosofía de Bergson en el momento de pensar cómo el presente se diferencia del pasado. En fin, en la medida en que los desacuerdos refieren a la representación y a la presencia, las fricciones no pueden

[15] Jacques Rancière, «Existe-il une esthétique deleuzienne?», op. cit., p. 535.

[16] Cf. Jacques Rancière, *La chair des mots*, op. cit., p. 198.

[17] Esta ausencia de programa es explícita en Deleuze y Guattari en el último capítulo consagrado al esquizoanálisis de *El Antiedipo*.

más que afinar los instrumentos de un pensamiento situado entre filosofía y danza.

En definitiva, es alrededor del concepto mismo de representación que se avivan las tensiones entre Ranciére y Deleuze. Ante todo, Ranciére explica que la mimesis no es una simple semejanza, mientras que Deleuze apoya toda su crítica de la representación sobre una crítica de la semejanza en la mimesis[18]. Ranciére muestra cómo la representación cesa de ser la categoría determinante de la historia del arte, por el hecho de que es atravesada por múltiples transformaciones. La representación ya no es la coacción exterior que hace depender el arte de una semejanza como «relación de una copia a un modelo. Ella es una manera de hacer funcionar las semejanzas en el seno de un conjunto de relaciones entre maneras de hacer, modos del habla, de las formas de visibilidad y de los protocolos de inteligibilidad», una «relación entre el hacer, el ver y el decir[19].»

De este modo Ranciére quita a la representación su estatus de criterio discriminante en la historia del arte y se consagra a pensar a través de las transformaciones en la jerarquía de los géneros. Por ejemplo, la perspectiva no opera tanto una evolución del poder mimético de la representación, aumentando la capacidad de representar lo real mediante la profundidad, sino que toma a cargo una nueva capacidad de contar historias, dentro de reconfiguraciones de las imágenes, de los lugares y de las tomas de palabra:

> «Para que [la pintura] sea vista como plana, hace falta que sean aflojados los lazos que ceñían sus figuras en las jerarquías de la representación. Ya no es necesario que la pintura no se «asemeje». Basta que sus semejanzas estén desligadas del sistema de relaciones que subordinaban la semejanza de las figuras al agenciamiento de las acciones, lo visible de la pintura a lo cuasi-visible de las palabras

[18] Cf. Jacques Rancière, *Le destin des images*, op. cit., p. 85.

[19] Ibídem, p. 86. Sobre este punto, habría que ver, en otro trabajo, qué tiene que ver esto con los agenciamientos de enunciación en Deleuze y Guattari.

> del poema y el poema mismo a la jerarquía de los sujetos y de las acciones[20].»

Las dinámicas del campo estético no se dejan captar por un rechazo cualquiera de la mimesis sino por la «revocación de la jerarquía de los géneros», precisamente con la pintura de género: «esta representación de personas vulgares ocupadas en actividades vulgares que se oponían a la dignidad de la pintura histórica como la comedia a la tragedia.»

En este sentido, cierta desjerarquización de los roles y de las funciones marcarían los primeros rasgos de comprensión de ciertos proyectos colectivos en danza. Pero eran estos desplazamientos operados por la redistribución de las cuestiones del *qué* y del *quién* hacen la danza los que forzaban otro: el de las temporalidades de la composición, donde se altera, de igual modo y de manera diferente, la cuestión de la representación. ¿No se consagra el descentramiento de la representación en Deleuze, de un modo diferente, a la misma preocupación de sobrepasar la simple crítica sistemática de la semejanza, en un desplazamiento oblicuo de la frontera impermeable y organizadora entre sujeto representante y objeto representado? Cierto descentramiento hacía virar la oposición entre percepción-representación luego representación-acción en Bergson, podríamos decir un descentramiento temporal, transversal y continuo, de una duración que cambia sin cesar y trabaja la conciencia (al tiempo que es trabajada por ella) en la intersección sensorio-motriz. Y las imágenes, descentradas-descentrantes, componen una duración. Una duración, de las imágenes, en Deleuze de los devenires que descentran la identidad, que transforman y son transformados permanentemente, y modifican necesariamente las maneras de tomar la palabra, los agenciamientos de enunciación e incluso las maneras de pensar la subjetivación. Un descentramiento, una desviación.

El desafío que se desprende de estas inquietudes cruzadas sobre el terreno de la representación persiste y vuelve como un ritornelo: el de una brecha [*écart*], que no deja aplastar la presencia o lo sensible en una transparencia completa. Atravesando al bies sensaciones y composicio-

[20] Ibídem, p. 87.

nes, una apertura trabaja el presente en su continuo despliegue. Los movimientos de actualización inmanente efectúan al mismo tiempo una diferenciación. La brecha [*écart*] es la imagen, un concepto que toma fuerza en los desplazamientos en curso entre filosofía y danza, puesta aquí en aprieto entre el teatro ranciériano y el cine deleuziano. Abrirse camino a la escucha a la vez de las exigencias cruzadas del acto de redistribución de los lugares y de las capacidades en el espacio ranciériano y de la potencia del devenir del cine deleuziano... Trazar un círculo, luego *lanzarse*.

En fin, un *écart*

Ante todo una desviación [*écart*] como punto de partida, cuando entendíamos deshacer el riesgo de aplastamiento entre danza y filosofía. Ninguna revelación danzada de la filosofía, ninguna explicación filosófica de la danza. Semejante empresa entre danza y filosofía no deja de correr el riesgo primordial de un empobrecimiento en la aproximación comparativa, en su símil de diálogo entre dos prácticas con historias, instrumentos y paradigmas diferentes. Tal vez en este encuentro el mayor entusiasmo no proviene tanto de la asimilación de la filosofía con la danza, como de las singularidades de cada una de ellas en la fricción de los conceptos. En última instancia ellas son devueltas cada una por su lado al final del juego, o difractadas, cada una en su propia trayectoria antes que asimiladas. No la puesta en escena de un diálogo entre ambas donde se reconocerían una en la otra, sino los ecos difractados de un problema que se deja atravesar por experiencias que vienen de dos dominios que se conservan distintos. Esta travesía sería un atravesamiento de las aceleraciones y ralentizaciones propias al trabajo entre ambas.

A continuación, una apertura [*écart*] moviente, que entiende captar, en su impertinencia misma, el reto de la distinción entre improvisación y coreografía. ¿Existe la improvisación en danza? Antes que una frontera entre dos dominios distintos, la exploración del límite es producción de la apertura que no cesa de absorberla en el ejercicio de su distinción,

nunca definitiva, entre improvisación y coreografía. La elección de seguir la pista de las especificidades de los proyectos y de los dispositivos de improvisación en escena ha permitido avanzar, en sus detalles, dicho trabajo sobre la inmediatez *espesada* [*écartée*] de la postura del bailarín, a partir de la elección anunciada de «improvisar», es decir de radicalizar aquello que es propio de un *arte viviente*: presentarse al presente. Liberar la especificidad de esta apertura [*écart*] a partir de la experiencia de esta actitud singular de estar al borde de no hacer nada sacaba a la luz cierta apuesta composicional por lo imprevisible. Este imprevisible exige repensar el presente, con el rasero de los mitos, de los discursos y de las prácticas de la improvisación. Pero todo indica la hibridación fundamental de la improvisación: en primer lugar, pocos artistas intentan defender el trabajo de improvisación como una excepción en absoluto permeable a cualquier otro modo de composición, reivindicando una pureza cualquiera de escuela o de estilo[21]; luego, la práctica de la improvisación se encuentra hoy en día en el proceso de formación de los bailarines y de las bailarinas; por último, el trabajo de creación de numerosísimas obras coreográficas contemporáneas utilizan la improvisación como «producción de materia» para la escritura, conservando –o no– la pieza final «momentos» improvisados. Es decir vemos en qué medida la extrema variedad de los procesos de composición, de escritura y de presentación de espectáculos danzados no hace más que multiplicar los posibles puntos de indistinción entre improvisación y escritura (anticipada). Además, la interpretación de una coreografía escrita, ¿no supone *actualizar* una escritura? El trabajo se ve atravesado en buena parte entonces por las cuestiones recogidas en la exploración de las ideas y de las prácticas de improvisación: aquellas de la atención, la articulación y la actualización. Los instrumentos conceptuales despejados no definen un territorio *propio*

[21] Julyen Hamilton, que no presenta en escena casi otra cosa más que espectáculos improvisados, y cuyo trabajo ha constituido una de las referencias para mi trabajo teórico-práctico, lo dice muy claramente, la improvisación no le interesa en tanto tal, como categoría definitiva, o como «sello» de su trabajo; lo que le interesa, es la composición. No hay ninguna duda de que se constituyen estilos, pero no necesariamente centrados en la reivindicación de la improvisación.

de la improvisación. Dicen algo de las inquietudes, de las operaciones y de las lógicas de la danza en la articulación entre su efectuación, su composición y la mirada dirigida sobre ella.

Pero sucede que desde el comienzo, la relación gravitatoria como problemática del encuentro entre danza y filosofía, y como lugar de tejido de las sensaciones y de los gestos, concernía a la danza en su conjunto. En efecto, dos gestos abrían este encuentro: caminar y rolar. Identificaban dos límites de la composición danzada en sentido amplio: la de componer las sensaciones mismas, y la de estar en el presente incesante. Se planteaba entonces el problema de la improvisación como aquello que se proponía continuar bordando y desbordando esos límites. En el *momento* de componer y presentar una danza, se plantea la cuestión siempre renovada de escoger los lugares de su composición y las articulaciones de sus imágenes. La creación coreográfica contemporánea está amplia y diversamente atravesada por los desplazamientos identificados en este recorrido en torno a la improvisación: actitud gravitatoria que despliega una duración continua y *diferenciante*, y brecha [*écart*] de una atención sensible que compone agenciando multiplicidades de sensaciones-acciones. La improvisación solo toma cuerpo a través de las problemáticas que provoca en sus proposiciones, solo al riesgo de su propia desaparición, y a través de las diversas actitudes que cada uno o cada una inventa en su ejercicio. Su variabilidad y su hibridación intrínseca hacen que la improvisación a menudo escape de sí misma en el momento de reivindicar una definición suya. Debido a que sus apuestas son aquellas que habitan todo gesto en el presente, recorrerlas en detalle permite sentir cómo en alguna parte, *en todas partes*, la danza *escapa*.

Se efectúa entonces un cruce muy sutil: ¿no tenemos a veces esa sensación, al ver una improvisación presentada en escena, de que todo está escrito, fina y sutilmente compuesto? ¿No tenemos también de vez en cuando esta sensación viendo un espectáculo «coreográfico», de que todo es improvisado, de que cada intérprete crea en el momento los desplazamientos, las orientaciones, las miradas y los gestos presentados? Y sentimos que algo sucede, que pasa algo, que eso marcha, siempre escapando. Los proyectos que se enuncian como improvisados consis-

tirían entonces en realizar la apuesta explícita de situarse en esa actitud atenta, donde la escucha y la lectura devienen escritura del gesto. La improvisación como problema más que como categoría, plantea más ampliamente a la danza[22] la cuestión de su gesto marcado por la percepción en curso, por una atención sensible a un aquí y ahora que da un sentido, lo más cerca posible de los sentidos, a la danza que se muestra, actitud vivificante y paradójica que es la de *present(ación)*. Apuesta de una composición que ahonda en la escucha, que *ahueca* cada gesto, dándole, paradójicamente, entre la *evidencia y el vaciamiento*, cierta sensación de necesidad no determinante y extrañamente imprevista. (In)consistencia de una apuesta que da a ver un hilo fino y fuerte que teje los momentos y los lugares con una necesidad inmanente y evidente, dejando ese extraño sabor en la boca: «era imprevisible, pero en ningún momento pudo haber sido de otro modo». ¿Una composición? *Un inexplicable deseo de poesía*. Difícil descripción en el límite de las palabras, allí donde justamente uno se pondría a bailar.

En fin, una brecha [*écart*] propia a la paradoja que atraviesa todo el texto: una danza en el presente y *sin embargo* un lazo con el pasado; una improvisación y *sin embargo*, algo pasa. Era ya la brecha del *y* en «percepción *y* acción», «inmediatez *y* composición»; una brecha [*écart*] torcida al calor de la paradoja no oposicional de un *y sin embargo. Y sin embargo, al mismo tiempo*, expresiones que dicen una diferencia que no se contradice punto por punto, sino que hace cohabitar lo heterogéneo, provocando como una sorpresa: «y sin embargo...». Una vez más, la exigencia de un pensamiento de la inmediatez no aplastada. Esta sensación clara en el momento de improvisar, de una brecha [*écart*] que se tensa en la atención al presente. Eso corta en el propio espesor de ese tiempo y difracta gradualmente las reacciones habituales, los gestos que se inscriben en el cuerpo, para volver a ponerlos en juego.

[22] Y en este sentido toda la danza puede ser «contemporánea», en el sentido en que lo entiende Laurence Louppe: «no existe más que una danza contemporánea, desde el momento en que la idea de un lenguaje gestual no transmitido surgió en el inicio de este siglo». Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p. 36.

Esta duración creadora no se piensa como una invención absoluta de un nuevo abstracto de toda situación: allí estaba el *carácter*. Paradoja de una actitud que toma el tiempo y se deja tomar en una inmediatez, intensificación no referenciada. Tomar el tiempo de una atención, larga o corta, en una duración que es una aceleración o una desaceleración, inconmensurabilidad fulgurante. En el término «apertura» [*écart*] se reúnen el proceso (abriéndose) y el resultado (abierto) en una tendencia que no termina nunca. La apertura, despojada de toda distancia entre dos, es captada, en la brecha, por el movimiento de su abrirse teniendo lugar al mismo tiempo que no teniéndolo. Es un concepto, una práctica.

En sus usos, un afuera atraviesa esta brecha [*écart*], el viento pasa allí y produce, en heterogeneidad, el sentido, como una corriente de aire. La apertura produce. Por ejemplo, apertura de traducción: el problema de la traducción del propio término de *écart* al español, problema al cual me enfrenta mi trabajo entre Francia y Argentina, produce un afinamiento del concepto. Según los contextos *división, separación, desviación, brecha, apertura, descarrilamiento, atajo* o *descuartizamiento*, los términos que traducen el *écart* subrayan la negación por «des», «a», o la división, la separación. Al pasar por otra lengua, el término *écart* regresa de allí resonando con aquello que era callado en el eco actual de la palabra en francés: *exquartare* –una separación *partes extra partes* en cuarto– y cargada de una imagen; el descuartizamiento de la tortura. El hecho de que la separación, la exterioridad, la distanciación y el descuartizamiento solo atraviesen hoy de manera sorda la palabra *écart* en francés dice algo de su uso, es decir del concepto, que por sedimentación de las capas de su negatividad hasta volverse imperceptible, resuena a nuestros oídos en un sentido afirmativo. La brecha [*écart*] se traza entonces en sus desplazamientos: apertura [*écart*] de una geografía intensiva. Una inquietud por entero contemporánea para un pensamiento de las separaciones que hacen contacto, de las diferencias sin distanciaciones ni desdoblamiento, de los conflictos y com-partires [*partages*]. A través de estos desplazamientos geográficos, el concepto de *écart* retorna más filoso aun para decir el problema de una inmediatez que produce algo.

Así, el encuentro entre danza y filosofía renueva los desafíos contemporáneos del com-partir [*partage*][23], de la diferenciación[24], del despegue[25], del quiasma[26], del surgimiento[27], a través del problema de cierta inmediatez del gesto que se vuelve a poner en juego en el riesgo del aplastamiento. Un medio-entre que se dibuja en el encuentro de los cuerpos *pe(n)santes* en movimiento, la brecha [*écart*] como figura com-partida en las filosofías más contemporáneas, al mismo tiempo que una línea singular de su experiencia cruzada en el campo común gravitatorio entre danza y filosofía.

Una brecha [*écart*] que se estira transformando al estriar transversalmente la continuidad cambiante de una gravedad-duración. No despega, sino que transforma, trabaja, desviación [*écart*] de una metáfora concreta, descentrada en sus desplazamientos. Más que un fuera de tiempo del surgimiento, la apertura [*écart*] captada en el curso de la experiencia gravitatoria de un pensamiento en danza zanja la continuidad en su curso. La danza que juega sobre los límites del presente, en los niveles de imprevisible, trabaja procesos en curso. Compone coincidencias y diferenciaciones espesadas, estiradas, en una duración multilineal, articula por extensión-contracción, ralentización-aceleración, imágenes que tienen lugar sin producirse totalmente: entre actual y virtual, no retiene tanto como hace resonar en un gesto, siempre estriado, a través del silencio de su atención afirmativa. Seguramente hay sorpresas, rupturas, coincidencias propias a lo imprevisible, que se tejen en el curso de los procesos de sensaciones-acciones. Sin embargo,

[23] Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, op. cit.

[24] Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, op. cit.

[25] Mathilde Monnier et Jean-Luc Nancy, *Allitérations*, op. cit., p. 55.

[26] Michel Bernard, *De la Création Chorégraphique*, op. cit., p. 118. Cf. más ampliamente, todo el capítulo «Esbozo de una nueva problemática del concepto de sensación y de su explotación coreográfica», (pp. 101-121). «Cada sensación hace surgir en ella una suerte de reflejo virtual, un simulacro de sí misma portador de cierto disfrute, ella produce o suscita 'en negativo' o 'en abismo' la presencia gratificante de un doble ficticio y anónimo en el seno de nuestra corporeidad.»

[27] Alain Badiou, «La danse comme métaphore de la pensée», op. cit., p. 14.

y en tanto precisamente están tomados en el tejido de un justo antes y de un justo después que permite articular sus imágenes y darles la apertura necesaria a su resonancia, estos procesos dejan de ser, a fin de cuentas, acontecimientos excepcionales. A través de la extensión de una diferenciación siempre efectuándose, tensada entre nominación y silencio, algunas imágenes no se dan como un substrato idéntico constante, ni como surgimiento de un comienzo absoluto.

¿Puede ser que las corporeidades danzantes adopten en este sentido (por estiramiento y no a cuchilla) toda la fuerza de su singularidad, y fuercen a la filosofía a pensar? Pensar una inmediatez que produce y compone, una apertura [*écart*] no distante, ni transparencia de una pura presencia a uno mismo y al mundo, ni vuelo ligero que escapa sobre un exterior absoluto. *Justamente una apertura.*

Si se piensa una brecha [*écart*] que produce, y que produce la danza en el atravesamiento de la experiencia gravitatoria que tuerce lo pesado y lo ligero, el sentido se escapa de allí a través de un trazado de múltiples direcciones, «a través de» más que «contra» un anclaje. La actitud en la postura, opera en un «justo antes» que el movimiento tenga lugar, ya ella misma movimiento, y estría *al mismo tiempo* todo su trayecto. El pasaje, el desequilibrio permanente es anclaje, radical, moviente, que, al mismo tiempo, se deja atravesar y atraviesa la pesantez. La apertura se tensa en el curso de la duración que se despliega, sobre un mismo plano de espesor, abierto intensivamente, casi horizontalmente más que verticalmente –en tanto se mantenga la distinción– o mejor dicho a través de la experiencia gravitatoria antes que contra ella. Entonces el sentido no es el resultado del desapego a través de la apertura, es producción de sentido en una apertura[28], el proceso comprendido en el sustantivo apertura, el abriéndose que siempre resuena en la apertura; allí donde la distinción entre adentro y afuera ya no se mantiene, e incluso que es propia al movimiento que ya no la deja mantener. Un

[28] «El gesto, que se inscribe en la apertura [*écart*] entre este movimiento y la tela de fondo tónica y gravitatoria del sujeto; es decir el pre-movimiento en todas sus dimensiones afectivas y proyectivas.» Hubert Godard, «Le geste et sa perception», op. cit., p. 225.

sentido tejido por el movimiento mismo, una ficción cruzada en la percepción[29], no un espolvoreo de sentido, más bien una ficción sensorial que surge en la articulación, entre las pieles en contacto, directamente o no a través del suelo, el espacio y el tiempo reunidos en la gravedad.

Tal es la cuestión última que agitan los diferentes reflejos de una filosofía que mira una danza y que quizá mira a través de ella su propia danza, así el Sócrates de Jenofonte que danza frente a su espejo, sus propios sentidos «escapados» lo más cerca posible de la brecha [*écart*] que allí se produce; vértigos de matices en esta apertura en el punto en que la filosofía se encuentra, siempre en el límite del no lugar, en el momento preciso de hablar del cuerpo, escribiendo por cuerpo y en cuerpo. Filósofos llevados al límite de ponerse a danzar.

Para entrar en el movimiento, algo se afloja; tomar el riesgo de la caída, de ya no tenerse en pie. Una respiración, un no lugar en este pasaje al movimiento, no una separación, ni su imagen reflejada en negativo, ni una preparación o un plan de desplazamiento que será proyectado sobre el movimiento por venir, sino la apertura riesgosa de un movimiento que tiene lugar, preñado de todos los movimientos que no tienen lugar en este tener lugar de la danza[30]. Existe, también, la brecha gravitatoria entre el centro de gravedad absoluta y el centro del movimiento «real»: el movimiento del bailarín, a diferencia del de una marioneta, está tensado por esa diferencia, la brecha que Heinrich Von Kleist identificaba como una imperfección. Esta imperfección que cruje y que crujiendo hace sentido.

[29] «Dinámica de metamorfosis indefinida de tejido y destejido de la temporalidad que se efectúa al interior de un diálogo con la gravitación» Michel Bernard, «Sens et Fiction, ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels», op. cit., p. 63. Traducción propia.

[30] «Para el bailarín, todo se juega alrededor de estas zonas musculares y emotivas que rememoran. La tarea esencial de los músculos tónicos es inhibir la caída, mantenerse en la verticalidad. Para hacer un movimiento, es preciso que esos músculos se aflojen. Es en ese aflojar que se genera la cualidad poética del movimiento. Según la mayor o menor inhibición tónica, el movimiento estará autorizado de forma más o menos con-movedora.» Hubert Godard, «Le corps du danseur: éprouve du réel», op. cit., p. 142-143.

¿Una danza de la herrumbre y de los pequeños ruidos? Autorización de las imperfecciones en el movimiento por los espejos que tienden a desaparecer de los estudios de danza, el alineamiento puede soportar los reflejos imaginarios de algunos descarrilamientos, descentramientos. En el crujido, en la brecha: el sentido ¿estirado? Desde ya en aquello que está al borde de no tener lugar. En medio entre tener lugar y no tener lugar, en una actualización, *eso camina en conjunto.*

La apertura del pie que cojea, abrirse de un andar que cruje. Cojera irregular de un paso atento a su caída permanente y a sus mil reorientaciones, un andar que teje entre el polvo del suelo y los dedos del pie, una duración siempre cambiante, cuyo ritmo resuena entre adentro y afuera. Eso entona su ritornelo, y parte a la deriva.

> «Se traza un círculo, pero sobre todo se camina alrededor del círculo como en una ronda infantil [...] Ahora finalmente, el círculo se abre, uno lo abre, uno deja entrar a alguien, uno llama a alguien, o bien uno mismo se va afuera, se lanza. [...] Uno se lanza, arriesga una improvisación. Pero improvisar, es reencontrar el Mundo, o confundirse con él[31].»

> «La escena. Entrar. 'Ahora, ellos me ven. Que me vean, que se habitúen a verme. Calmarse. Abrirse.' Elijo un lugar. Permanezco ahí. Paseo rápidamente mi mirada sobre el público. Para verlos, para que puedan ver mi rostro, toda mi actitud, una simple mirada de reconocimiento a modo de buen día. Comienzo. Con aquello que se presenta. Un recuerdo, una forma en la sala de espectáculo. Confío en esta primera cosa y comienzo. Espero que, habiendo ocurrido el encuentro, el público logre seguir lo que me interesa, que capte mi inicio. En mi imaginario, retorno sobre la ladera norte de Bald Mountain, donde vivo. Miro en torno mío, y hop, algo pasa. Veo la nieve.

[31] Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas*, op. cit., p. 318.

> Salto y me enrollo en el aire. Las manos y los pies en el aire. Un fuerte viento de invierno rompe los tallos de girasoles resecos. ¡Todavía, todavía, pisa, salta! El sonido mate de la nieve que cae del techo sobrecargado. Los pies se deslizan hacia el exterior, sonido mate. El cuerpo entero, sonido mate, aplastado sobre el suelo[32].»

La brecha [*écart*] de un comienzo. Entrar en escena al borde de no *hacer* nada. Devenir imperceptible en la duración que se estira entre los bastidores y la escena, a veces confundidos en un único lugar. Visibilidades de las singularidades de una improvisación en sus comienzos, en sus historias y sus maneras de comenzar, de tomar la palabra, de entrar en una pieza. Los espectadores llegan, todo el mundo está allí; la transición del comienzo es la brecha, un cambio más que una ruptura absoluta, una continuidad en la que varía el color de la atmósfera, que se transforma con las luces, el silencio de los públicos, y cierta *atención* que capta, transversalmente, a los bailarines presentes. La brecha inaugural tiene la sonrisa aviesa de lo que continúa haciendo lo mismo, *como si nada fuera*; mirada ladeada que se ríe de la solemnidad del gran comienzo. Redistribución de los gestos entre adentro y afuera, inyectada en el estudio, sobre un escenario en la apertura que efectúa.

Alguien llega, caminando al paso de la calle, abre la puerta y atraviesa la escena, se deja tomar allí por lo que hay, cuerpos en movimiento, imágenes, con el mundo.

[32] Simone Forti, «Danse animée. Une pratique de l'improvisation en danse», (1996), pp. 209-224, en *improviser dans le danse*, éd. du cratère. Reed. Revista *Nouvelles de Danse*, nº 44-45, «Simone Forti, Manuel en mouvement», éd. Contredanse, Bruselas, otoño-invierno 2000.

Bibliografía

ALLIEZ Éric, «Existe-t-il une esthétique ranciérienne?», (pp. 271-287), en *La philosophie déplacée. Autour de Jacques Rancière*, éd. Horlieu, Lyon, 2006.

ARISTOTE, *Poétique*, trad. De J. Hardy, éd. les Belles Lettres, 1932, rééd. 1969.

ANZIEU, Didier, *Le moi-peau*, éd. Dunod, Paris, 1995.

– *Une peau pour les pensées* (1986), entretiens avec Gilbert Tarrab, éd. Apsygée, Paris, 1990.

– *Le Corps de l'oeuvre*, éd. Gallimard, Paris, 1981.

ARDENNE, Paul, *Un Art Contextuel* (2002), éd. Flammarion, Paris, 2004.

BADIOU, Alain, «La danse comme métaphore de la pensée », (pp.11-22), en *Danse et Pensée* (ouv. coll.), éd. GERMS, Paris, 1993.

BANES, Sally, *Terpsichore en Baskets. Post-modern dance*, éd. Chiron/ Centre national de la danse, Paris/ Pantin, 2002, trad. Denise Luccioni. (Terpsichore in Sneakers)

– *Democracy's Body – Judson Dance Theater, 1962-1964*, éd. Duke

BARDET, Marie, tesis de doctorado en filosofía: «Philosophie des corps en mouvement. Entre l'improvisation en danse et la philosophie de Bergson. Étude de l'immédiateté», bajo la dirección de Stéphane Douaillier y Horacio Gonzalez, defendida en la Universidad Paris 8 y en la Universidad de Buenos Aires, el 5 de diciembre de 2008.

BERGSON, Henri, *Matière et Mémoire* (1896), éd. PUF, Paris, 1985.

– *L'Évolution Créatrice* (1907), éd. PUF, Paris, 1998.

– *La Pensée et le Mouvant* (1934), éd. Presse Universitaire de France (PUF), Quadrige, Paris, 1998.

– *L'Énergie Spirituelle* (1919), PUF, Paris, 1996.

– «Le rêve» (pp. 443-463), conferencia del 26 de marzo de 1901, *Mélanges*, PUF, Paris, 1972.
– «Le bon sens», (pp.360-372), discurso pronunciado el 30 de julio de 1895, *Mélanges*, Paris : PUF, 1972,.
– *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), éd. PUF, Paris, 2003.

BERNARD, Michel, «Du bon usage de l'improvisation en danse ou du mythe à l'expérience », (pp. 129-141), en BOISSIERE Anne et KINTZLER Catherine (dir.), *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, éd. Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2006.
– *L'Expressivité du corps*, (1976), éd. Chiron, Paris, 1986.
– *De la Création Chorégraphique*, éd. Centre national de la danse, Pantin, 2001.
– «Parler, penser la danse», (pp. 110-115), Revue *Rue Descartes* 2004/2, nº 44.
– «Des utopies à l'utopique ou quelques réflexions désabusées sur l'art du temps», (pp. 15-25), en *Danse et utopie, Mobiles 1*, éd. l'Harmattan, Paris, 1999.
– «Sens et Fiction, ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels», (pp. 56-64), en revue Nouvelles de danse n°17, éd. Contredanse, Bruxelles , octobre 1993.
– «Le mythe de l'improvisation théâtrale ou les travestissements d'une théâtralité normalisée», (pp. 25-33), en Revue d'Esthétique, L'envers du théâtre, n°1-2, Paris: 10/18, 1977.

BOISSIERE, Anne et KINTZLER, Catherine (dir.), *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, éd. Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2006.

BROWN, Trisha et GINOT, Isabelle, «Entretien avec Trisha Brown: En ce temps-là l'utopie...», (pp. 107-111), *en Danse et utopie, Mobiles 1*, éd. l'Harmattan, Paris, 1999.

BURT, Ramsay – *Judson Dance Theatre. Performatives traces*, éd. Routledge, Londres et New York, 2006.

BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, trad. de Cynthia Kraus, La Découverte, Paris, 2005.

CHARMATZ, Boris et LAUNAY, Isabelle, *Entretenir*, Centre National de la Danse, éd. Les presses du Réel, Paris, 2003.

DELEUZE, Gilles – «Bergson 1859-1941», in M. Merleau-Ponty (dir.), *Les philosophes célèbres*, éd. d'Art Lucien Mazenod, Paris, 1956, p. 292-299 ; Republié in Deleuze, Gilles, *L'île déserte et autres textes*, éd. de Minuit, Paris, 2002, p. 28-42.
– *Le Bergsonisme*, éd. PUF, Paris, 1998.
– «Lettre-préface» in Mireille BUYDENS, *Sahara. L'esthétique de Gilles Deleuze*, éd. Vrin, Paris, 1990.
– *L'image-mouvement. Cinéma1*, éd. de Minuit, Paris, 1983.
– *Différence et Répétition*, éd. PUF, Paris, 1968.
– *Abécédaire*, (1988), entretiens avec Claire Parnet, film de Pierre Boutang, première diffusion Arte, 1996.
– «Les intellectuels et le pouvoir», (1972), entretien avec Michel Foucault, (pp. 288-298), en *L'île déserte et autres textes*, éd. de Minuit, Paris, 2002.

DELEUZE, Gilles et PARNET, Claire, *Dialogues*, éd. Flammarion, Paris, 1996.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, – *Qu'est-ce que la philosophie?*, éd. de Minuit, Paris, 1991.

– *Mille Plateaux* (1980), éd. de Minuit, Paris, 2004.
– «Mai 68 n'a pas eu lieu», en revue *Les nouvelles littéraires*, 3-9 mai 1984, p. 75-76.
– *L'Anti-Œdipe*, Paris : éd. de Minuit, 1972.

DELIGNY, Fernand, *Les Enfants et le silence*, éd. Galilée, Paris, 1980.

FAVRET-SAADA, Jeanne, «Etre affecté», Revue *Gradivha*, nº 8, Paris, 1990.

FORTI, Simone, «Danse animée. Une pratique de l'improvisation en danse», (pp. 209-224) en *Improviser dans la danse*, éd. Alès: Le Cratère. Rééd. «Simone Forti. Manuel en movement», Revue *Nouvelles de Danse*, nº 44-45, éd. Contredanse, Bruselas, otoño-invierno 2000.

FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité*, t. I, (1976), éd. Gallimard, Paris, 2002.

GINOT Isabelle, – Thèse d'habilitation à diriger les recherches, La critique en danse contemporaine : théories et pratiques, pertinences et délires, sous la direction de J-P Olive, Université Paris 8, septembre 2006
– «Une 'structure démocratique instable'», (pp. 112-118), en *Danse et utopie, Mobiles 1*, publication du département de danse, éd. l'Harmattan, Pantin, 1999.
– «La peau perlée de sens », (pp. 198-199), en *Corps provisoires*, éd. Armand Colin, Paris, 1992.

GODARD Hubert, et KUYPERS Patricia, «Des trous noirs. Entretien avec Hubert Godard», in *Nouvelles de danses*, n°53, Bruxelles, 2006.

GODARD Hubert – «Regard aveugle», in Lygia Clark, de l'oeuvre à l'événement. Nous sommes le moule. À vous de donner le souffle, catalogue de l'exposition du même nom réalisée en co-commissariat par ROLNIK Suely et DISERENS Corinne, éd. Musée des Beaux-Arts, Nantes, 2005.
– «Le geste et sa perception», Post face (pp. 224-229) in Isabelle GINOT et Marcelle MICHEL, La danse au XXème siècle, Paris, Borda, 1995.
– «Le déséquilibre fondateur», Entretien avec Laurence Louppe en «Le corps du danseur : épreuve du réel», revue *Art Press*, n° spécial hors série n°13, 1992.

HAMILTON, Julyen – «Entretien avec Agnès Benoit», en revue *Nouvelles de Danse*, n°32-33, *On the Edge. Créateurs de l'imprévu*, éd. Contredanse, Bruselas, 1997.

HARAWAY Donna, «The promises of Monsters: A Regenerative Politics form Inappropriate/d Others», (pp. 295-337), en Lawrence Grossberg, Cary Nelson, Paula A. Treichler, (eds.), *Cultural Studies*, New York, Routledge, 1992.

HECQUET Simon et PROKHORIS Sabine, *Fabriques de la danse*, éd. PUF, Paris, 2007.

JOHNSTON, Jill, – *Marmalade me*, éd. Wesleyan University Press, Hanovre, NH and London, 1998.
– «Paxton's People», revue *Village* Voice, 4 de abril de 1968.

KIERKEGAARD, Soren: *Crainte et tremblement*, (1843), Rivages, Paris, 2000.

LEPECKI André, *Exhausting dance, Performance and politics of movement*, éd. Routledge, New-York, 2006.

LOUPPE Laurence, – *Poétique de la danse contemporaine. La suite*, éd. Contredanse, Bruxelles, 2007.
– *Poétique de la danse contemporaine*, éd. Contredanse, Bruxelles, 2000.
– *Danses Tracées : Dessins et Notation des Chorégraphes*, éd. Dis Voir, Paris, 1991.

MALLARME Stéphane, «Crayonné au théâtre» (1887), en *Divagations*, éd. NRF Gallimard/poésie, Paris, 1997.

MARRATI, Paola, «Le nouveau en train de se faire. Sur le bergsonisme de Deleuze», (pp. 261-271), en *Deleuze, Revue Internationale de Philosophie* nº 241, 3-2007, Bruselas, 2007.

MAYEN Gérard, *De marche en danse, dans la pièce Déroutes de Mathilde Monnier*, éd. l'Harmattan, Paris, 2005.

MONTEBELLO Pierre, L'autre métaphysique, éd. Desclée de Brouwer, Paris, 2003.

NANCY Jean-Luc, – *Le poids d'une pensée*, éd. Le Griffon d'argile, Québec, 1991.

– *Corpus*, Métailié, Paris 2000.

NANCY Jean-Luc et MONNIER Mathilde – *Allitérations. Conversations sur la danse*, Galilée, Paris, 2005.

– «Seul(e) au monde, dialogue entre Mathilde Monnier et Jean-Luc Nancy», in ROUSSIER Claire (dir.), *La danse en solo. Une figure singulière de la modernité*, Pantin: Centre National de la Danse, 2002, p. 51-62.

– *Dehors la danse*, éd. Rroz, Lyon, 2001.

NELSON Lisa, – «La sensation est l'image», in revue *Nouvelles de Danse* n° 38-39, *Contact Improvisation*, trad. LUCCIONI Denise, éd. Contredanse, Bruselas, 1999.

– «Nouvelles de Danse», entretien, nº 32-33, *On the edge. Créatures de l'imprévu*, éd. Contredanse, Bruselas, 1997.

NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra* (1885), éd. Folio, Paris, 2002.

NOVACK Cynthia, *Sharing the dance. Contact improvisation and American culture*, éd. The University of Wisconsin Press, Madison (Wisconsin), 1990.

PAXTON Steve, – «Élaboration de techniques intérieures», Contact Quaterly, trad. de l'anglais par LAFERRIERE C., invierno-primavera 1993, p. 61-66.

– *Grand Union*, en *Improviser la danse*, publicación de los encuentros «Improviser dans la musique et la danse», (25-29 de abril de 1998), éd. Cratère, Alès, 1999.

POUILLAUDE Frédéric, *Le désoeuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'oeuvre en danse*, Vrin Paris, 2009.

RAINER Yvonne, – «Interview avec Lyn Blumenthal», in Profile, vol. 4, n°6, automne 1984, in Yvonne RAINER, *A Woman Who...*, éd. The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1999.

– *Work 1961-73, Halifax*: the Press of Novia Scotia College of Art and Design, 1974.

RAMBAUD, Frédéric, these de doctorat en philosophie: «*Paradoxe, problème, désidentification. Recherche sur la philosophie française contemporaine*», bajo la dirección de Hubert Vincent, defendida en la Universidad Paris 8 el 15 de diciembre de 2008.

RANCIERE Jacques, – « La méthode de l'égalité », (pp. 507-523), en CORNU Laurence et VERMEREN Patrice (dir.), *La philosophie déplacée. Autour de Jacques Rancière*, éd. Horlieu, Lyon, 2006.

– *Le destin des images*, éd. la Fabrique, Paris, 2003.

– *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, éd. La Fabrique, Paris, 2000.

– *Aux bords du politique*, éd. La fabrique, Paris, 1998.

– «Histoire des mots, mots de l'histoire», entretien avec Martyne Perrot et Martin de la Soudière, revue *Communications*, n° 58, L'écriture des sciences de l'homme, éd. Le Seuil, Paris, 1994.

– *Le spectateur émancipé*, éd. La Fabrique, Paris, 2008.

– *La chair des mots*, éd. Galilée, Paris, 1998.

– *Le maître ignorant: Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, (1987), éd. 10/18, Paris, 2001.

– «Existe-il une esthétique deleuzienne?», en Gilles Deleuze. *Une vie philosophique*, Eric Alliez (dir.) Coll. Les empêcheurs de penser en rond, éd. Synthélabo, Paris, 1998.

ROLNIK, Suely, «Géopolitique du maquereautage», traduction du brésilien par Barbaras, Renaud, inédit en français. Version espagnole: «Geopolítica del rufián» en GUATTARI Félix, ROLNIK Suely, Micropolíticas. Cartografías del deseo, Buenos Aires: Tinta Limón, pp. 477-491.

RICOEUR, Paul, *La Métaphore Vive,* éd de Seuil, Paris, 1975.

ROQUET Christine, tesis de doctorado en estudios coreográficos: «*La scène amoureuse en danse. Codes, modes et normes de l'intercorporéité Dans le duo chorégraphique*», bajo la dirección de Michel Bernard, sostenida en la Universidad Paris 8 el 20 de diciembre de 2002.

ROSSET Clément, – *Le réel et son double*, (1976), éd. Gallimard, Paris, 1984.

– *Logique du pire*, éd. PUF, Paris, 1970.

ROUX Céline, *Danse(s) performative(s)*, éd. l'Harmattan, Paris, 2007.

SCHWARTZ, Elisabeth, *Improviser la danse*, publicación de los encuentros «Improviser dans la musique et la danse», (25-29 avril 1998), éd. Cratère, théâtre d'Alès, Alès, 1999.

SCHOPENHAUER Arthur, *Le Monde comme volonté et représentation*, (1819), trad. A. Burdeau, éd. PUF Quadrige, Paris, 1966.

TOMPKINS Mark y BENOIT, Agnès, «Entretien avec Mark Tompkins», en Revista *Nouvelles de Danse*, n°32-33, *On the Edge. Créatures de l'imprévu*, Bruselas, 1997.

TOUZÉ, Loïc, «Lorsque le chorégraphe deviant auteur-concepteur», (pp. 111-121), en Céline Roux, *Danse(s) performative(s)*, éd. L'Harmattan, coll. Le corps en question, Paris, 2007.

VALERY Paul, – « Soma et cem », en *Cahiers 1, 1905-1906, sans titre*, éd. Gallimard, La pléiade, Paris, 1973.

– *Degas, danse, dessin*, éd. Gallimard, Paris, 1965.

– *L'âme et la danse*, éd. NRF Poésie/Gallimard, Paris, 1960.

WOOLF, Virginia, – *Orlando* (1928), en Romans et Nouvelles, éd. LGF, 1993.

– «Le cinema», *Revue Arts*, junio 1926.

– *L'écrivain et la vie*, éd. Payot et rivages, 2008.

XENOPHON, *Le Banquet*, trad. P. Chambry, éd. Flammarion, Paris, 1996.

MARIE BARDET

PENSAR CON MOVER

UN ENCUENTRO ENTRE DANZA Y FILOSOFIA

Dos prácticas cruzadas, y más aun entreveradas, la de la danza y la de la filosofía, como campo intensivo en el que circulan (caminan, rolan, com-ponen, articulan, se presentan, piensan) imágenes y cuerpos. Una inquietud que pasa de una a la otra en vaivén, pero que en su velocidad de vaivén (o en su lenta cadencia) abre una brecha que toma todo en un torbellino, o en una especie de neblina baja, donde el imperio de las formas cede paso al misterio de las fuerzas. ¿Cómo se relacionan dos heterogeneidades? Tras esta pregunta parte Marie Bardet, bailarina y filósofa a la vez, *al mismo tiempo*, deliberadamente, con prácticas variadas entre los pisos de baile, las aulas universitarias, y los monstruos híbridos que instituye.

Y en torno a esta pregunta, formulada, trabajada, atravesada y espesada por múltiples derivaciones construirá un vasto –y crujiente– aparato conceptual-escritural para pensar las prácticas en la danza y (quiera Dios) *en* la filosofía.

Libro polifónico que reúne las voces de escritores, filósofos, bailarines, coreógrafos, y algún que otro espíritu fantasmal, *Pensar con mover* logra además el prodigio de poner a funcionar una de las filosofías más potentes de la vida, del tiempo, de la creación, la de Bergson, en el meollo de todas las inquietudes inmanentes a la danza. Pero no como una aplicación, o en sobrevuelo, o desbrozando la tierra, sino en el discurrir común de un mismo flujo continuo y heterogéneo, moviente, descubriendo que aquello ya danzaba en sus imágenes-movimiento, en sus imágenes-luz, o que el baile ya pensaba –¿con los pies, como quería Nietzsche?– no *sobre* sus movimientos sino *con* ellos.

Cactus serie OCCURSUS TRES

Buenos Aires - Argentina - 2012

ISBN 978-987-26219-7-1

9 789872 621971 >